

La experiencia del cuerpo en la danza: movimiento somático y estética pragmatista. El caso de *Accumulation with Talking plus Watermotor* de Trisha Brown.



Mar Medina Diaz
Tutora: Nuria Peist Rojzman

Universitat de Barcelona
Historia del Arte
Trabajo Final de Grado
Curso 2017-2018

ÍNDICE

Introducción.....	4
1. Pragmatismo y arte.....	6
1.1. Estética pragmatista: el arte como experiencia.	
1.2. Conceptos desde la estética pragmatista para el análisis de la danza contemporánea.	
1.2.1. El cuerpo como lugar de la experiencia.	
1.2.2. La tesis de continuidad.	
1.2.3. La transmisión en la resonancia.	
2. La relación entre somática, pragmatismo y danza.....	14
2.1. ¿Qué es la somática?	
2.2. Somática y pragmatismo: una relación entre teoría y práctica.	
2.3. La danza como disciplina somática.	
3. La propuesta somaestética como teoría de la experiencia.....	25
3.1. El desarrollo de la estética pragmatista.	
3.2. La cognición afectiva y su importancia en el arte.	
3.3. El caso de la danza contemporánea desde la somaestética.	
3.3.1. La trayectoria de Trisha Brown. La Judson Dance Theater y Grand Union.	
3.3.2. Análisis de <i>Accumulation with Talking plus Watermotor</i> de Trisha Brown.	
Conclusiones.....	45
Bibliografía.....	47

Mensaje de Trisha Brown para el Día Internacional de la Danza, 2017:

“I became a dancer because of my desire to fly. The transcendence of gravity was always something that moved me. There is no secret meaning in my dances. They are a spiritual exercise in a physical form.

Dance communicates and expands the universal language of communication, giving birth to joy, beauty and the advancement of human knowledge. Dance is about creativity... again and again... in the thinking, in the making, in the doing, and in the performing. Our bodies are a tool for expression and not a medium for representation. This notion liberates our creativity, which is the essential lesson and gift of art-making.

The life of an artist does not end with age, as some critics believe. Dance is made of people, people and ideas. As an audience, you can take the creative impulse home with you and apply it to your daily life”.¹

1 “Me convertí en bailarina por mi deseo de volar. La trascendencia de la gravedad siempre fue algo que me conmovió. No hay un significado secreto en mis danzas. Son un ejercicio espiritual en una forma física.

La danza comunica y expande el lenguaje universal de la comunicación, dando nacimiento a la alegría, la belleza y el avance del conocimiento humano. La danza es acerca de la creatividad... una y otra vez... en el pensamiento, en la fabricación, en el hacer y en la ejecución. Nuestros cuerpos son una herramienta para la expresión y no un medio para la representación. Esta noción libera nuestra creatividad, que es la lección y el don esenciales de la creación artística.

La vida de un artista no termina con la edad, como algunos críticos creen. La danza está hecha de personas, personas e ideas. Como público, puede llevar el impulso creativo a su hogar y aplicarlo a su vida diaria”.

Introducción

Hace algunos años, en una conversación con un amigo, hablábamos acerca de trabajo y deseos. Intentábamos entender por qué dedicábamos tanto tiempo a nuestras ocupaciones artísticas. Él por entonces era estudiante de Bellas Artes y yo asistía a clases de danza en el Institut del Teatre y Area.² Mi amigo me preguntó por qué bailaba pero en ese momento no supe que contestar. Me fui sin poder dar respuesta a la pregunta pero pasé gran parte de la noche de ese día pensándolo. Puede ser que incluso lo soñara. A la mañana siguiente me desperté con una idea clara. Después de desayunar, cogí el teléfono, llamé a mi amigo y le contesté: porque bailando comprendo el mundo.

De ese mismo tiempo es la recomendación de mi padre de que, además de bailar, estudiase otra carrera y hoy estoy escribiendo la introducción de este trabajo. Gracias a él he descubierto que hay muchas maneras de dedicarse a la danza. Que dedicarse a la danza no es solo bailar. Si bailar me estaba ayudando entonces, tanto como ahora, a conocer el mundo era porque ya conocía ese modo de interacción motriz con la realidad durante la infancia. La noche que estuve preguntándome por qué me dedicaba a la danza recordé que cuando era pequeña me movía para estudiar. Me movía para memorizar cosas siguiendo el patrón geométrico de la alfombra que había en el salón de la casa donde crecí y después, durante los exámenes, bailaba sin moverme para recordar. Porque la danza pasa por el cuerpo como también pasa el conocimiento.

El interés de este trabajo será el de entender cómo la experiencia diferencial del cuerpo en la danza contemporánea determina unas nuevas manifestaciones estéticas que pueden estudiarse con mayor claridad desde el pragmatismo y la somaestética. Para ello trataremos de caminar desde la estética pragmatista clásica hasta el posterior desarrollo de esta en la somaestética de la mano de la danza. Apoyándonos concretamente en el estudio de los libros *El arte como experiencia* de John Dewey y *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte* de Richard Shusterman, observaremos cuáles son las consideraciones, conceptos y relaciones que desde la teoría pragmatista la filosofía puede aportar como herramientas para la apreciación en profundidad del arte del movimiento.

Nuestra hipótesis es que la insistencia del pragmatismo, como explica Shusterman, en el carácter esencialmente contextual e incorporado de todo conocimiento humano puede hacer de su pensamiento un marco de referencia especialmente indicado para hablar sobre danza.³ La corporalidad como compendio de saberes, imaginación y percepción es el lugar donde se encarna la experiencia estética tanto para Dewey como para Shusterman. Siendo así el cuerpo el soporte fenomenológico del sujeto, es en la relación entre este y los objetos artísticos que reside la experiencia del arte. En el caso de la danza sujeto y objeto se encuentran en el cuerpo que baila.

2 Area, Espai de Dansa i Creació es una escuela fundada en Barcelona por Sonia Klamburg. Activa desde 1986 y hasta la actualidad ha sido pionera en la formación en danza adoptando técnicas como el *release* o el *contact improvisation*.

3 Richard Shusterman. "Affective Cognition: From Pragmatism to Somaesthetics" en *Intellectica*, nº 60 *Pragmatisme(s) et sciences cognitives*, p. 50.

La estética de Dewey, que mantiene con el arte un compromiso más activo y creativo que la estética tradicional, contempla no solo la apreciación de los objetos artísticos sino también su generación y posterior recepción. La comprensión del proceso en su totalidad nos llevará a considerar la actividad del arte como el acontecer de una experiencia en la que los objetos albergan la potencia comunicativa entre artista y público. Al ser la danza experiencia del cuerpo en movimiento a tiempo real no genera como arte, más allá de su registro indirecto en forma de notación o grabación, ningún objeto que pueda guardarse y acumularse. El hecho de que el aspecto material pase a un segundo plano y de que la experimentación de un cuerpo en movimiento sea principal en su proceso de darse como experiencia estética, es lo que nos interesará para poder encontrar en la estética pragmatista clásica afinidades conceptuales y semánticas que puedan ser comunes también a la danza.

Del mismo modo estableceremos conexiones entre el pragmatismo y la somática, un campo de conocimiento empírico sobre el cuerpo que recupera la palabra soma para referirse al cuerpo vivo y su experiencia, y la danza. El reconocimiento de la danza somática como campo de estudio es relativamente reciente pero su surgimiento y posterior desarrollo, como veremos, puede relacionarse con la aparición del pragmatismo en la primera mitad del siglo XX. Por otro lado, existe una tradición de consideración de las cuestiones corporales perceptivas en la fenomenología. Autores como Edmund Husserl y Maurice Merleau-Ponty han dedicado en su obra algunas breves reflexiones a la danza de manera directa. También Henri Bergson en obras como *El pensamiento y lo moviente* o *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu* ha tratado de la especificidad de la conciencia en la reflexión o la importancia del tiempo en la percepción del cambio.

Siendo la danza una forma en continuo devenir estas consideraciones han sido tenidas en cuenta por obras que tratan temas concretos de la danza contemporánea. La bibliografía específica consultada incluye libros de autoras activas tanto en la práctica de la danza como en el pensamiento así como artículos en revistas especializadas en danza. Tanto *Pensar con mover* de Marie Bardet, que traza una relación histórica entre filosofía y danza atendiendo a conceptos útiles para el análisis de la misma, como *The Phenomenology of Dance* de Maxime Sheets-Johnstone, que propone la fenomenología como telón de fondo para el análisis formal del movimiento, se han preguntado qué se ve cuando vemos danza.

Atendiendo a todo ello plantearemos ir de lo general a lo concreto teniendo como objeto de estudio la pregunta por el cuerpo que se da en la danza contemporánea y su relación con las técnicas somáticas como base para su práctica y su manifestación artísticas. Veremos cómo la propuesta de Shusterman, como desarrollo de la estética pragmatista, recoge algunas de sus cuestiones como punto de partida para seguir desarrollando desde la centralidad del soma. Este trabajo quiere ver cómo la propuesta somaestética puede ofrecer una base de desarrollo potencial para el estudio cualitativo de la danza más allá de su análisis formal. El caso específico de la danza de Trisha Brown que proponemos al final del trabajo, por su compleja combinación de elementos sensorceptivos y la actualización del interés coreográfico en un nuevo modo, nos permitirán realizar una prueba de observación del qué y el cómo algunas consideraciones de la somaestética pueden ser experimentadas.

1. Pragmatismo y arte.

El pragmatismo es una escuela de pensamiento creada en los Estados Unidos a finales del siglo XIX por los filósofos Charles Sanders Peirce, John Dewey y William James. Considerando que el pensamiento puede guiar la acción, el pragmatismo rechaza que su función tenga que restringirse a la descripción, la representación o el reflejo de la realidad, y propone el pensar como instrumento para la resolución de problemas a efectos prácticos. La función del pensamiento es con la realidad. En el pragmatismo clásico, aunque sus desarrollos han sido diversos hasta llegar a filósofos contemporáneos considerados pragmáticos como Rorty o Shusterman, ya está presente como característica común que la mayoría de los temas filosóficos, como la naturaleza del conocimiento, el lenguaje, los conceptos, el significado, las creencias o la ciencia, se entienden mejor en relación a los términos de sus usos propios. El pragmatismo como filosofía propone la aplicación práctica de las ideas en el campo de pruebas que considera que es la experiencia humana y sostiene la relatividad de un pensamiento cambiante que pueda adaptarse a su entorno cultural para facilitar un mayor entendimiento del medio.⁴

Las principales aportaciones al arte dentro del pragmatismo clásico las ofrece un autor, John Dewey, filósofo pero además psicólogo y educador, que se interesó especialmente por el desarrollo de un discurso estético acorde a su concepción del mundo y su pensamiento. Mientras que la filosofía pragmatista no encajaba, explica Shusterman, en un contexto histórico en el que primaba el estudio de “las lógicas formales o los modelos de computación y procesamiento de la información que estaban aislados en gran medida de los contextos sociales del mundo real o independientes de los cuerpos humanos vivos”, su insistencia en “la naturaleza esencialmente contextual, incorporada y social de todo conocimiento y significado” la acerca actualmente tanto al arte como a los recientes estudios de la ciencia cognitiva.⁵

1.1. Estética pragmatista: el arte como experiencia estética.

El arte como experiencia, escrito por John Dewey y publicado en el año 1934, es el texto que recoge más extensamente su concepción de la estética. Situado en el marco del pragmatismo como corriente filosófica, la teoría de Dewey reconsidera lo que es importante y característico del proceso del arte, desde la apreciación de sus manifestaciones físicas en el objeto artístico hasta la comprensión del proceso en su totalidad, un proceso cuyo elemento fundamental ya no es el aspecto material. El trabajo del arte no trataría tanto de la producción de objetos expresivos como del desarrollo de una experiencia en la que estos funcionan como mediadores en la relación entre el artista y el público. La obra real del arte para Dewey “es lo que el producto hace con y en la experiencia”.⁶

4 Carlo Sini. *El pragmatismo*. Akal, Madrid, pp. 4, 16, 80.

5 Richard Shusterman. “Affective Cognition: From Pragmatism to Somaesthetics”, op. cit., 50

6 Richard Shusterman. *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*. Idea Books, Barcelona, 2002, p. 32.

Como vemos en su obra, para abordar la descripción de experiencia estética, el autor se aleja inicialmente del campo del arte. Considerando la experiencia como algo capaz de afectar de manera concreta a la vida, explica que la atención del ser humano hacia el medio ambiente es previa a la observación y reflexión de sus procesos orgánicos y al interés hacia sus propios estados mentales.⁷ La descripción del acto físico de experimentar, presente en las teorías biológicas de su psicología funcional, determina que los datos en forma de estímulos son procesados por el individuo a través de los órganos sensoriales y que la suma de estas percepciones proporciona la experiencia. El ser humano experimenta por tanto a través de los sentidos y en esta experiencia vital estaría el sustrato y materia primera del arte.

El desplazamiento del interés desde el objeto artístico hacia su experimentación no implica, sin embargo, que este pierda significación. En la teoría de Dewey, los objetos del arte se reconocen como lugares primarios para los procesos dialécticos de la experiencia, como la ocasión unificadora de estas experiencias. A través de la materia de los objetos expresivos, el artista y el observador activo se encuentran en los entornos materiales, mentales y emocionales de la cultura. Una experiencia estética sería de este modo un producto de la interacción continua y acumulativa del ser orgánico que desde la conciencia organiza y compone en el campo del arte lo que se deriva de sus percepciones. De esta manera, el intercambio sensorial entre la persona y el medio ambiente sirve como base a su teoría estética.⁸

Si, como escribió Dewey, “los movimientos del cuerpo individual entran en todas las reformas de la materia”, algo del ritmo de la expresión vital, de los procesos de la vida, tendría que entrar en el arte si es que este se prefigura en el campo de lo vivido.⁹ Esta prefiguración del arte en la vida toma una relevancia especial en el caso del movimiento consciente como operación expresiva. La reciprocidad entre la forma y la función en el cuerpo da lugar a una estética de la danza, como veremos en los siguientes apartados de este trabajo, que amplía el límite de su vocabulario en relación a la incorporación de nuevas informaciones derivadas del interés por la percepción del cuerpo y su vivencia dinámica.

La voluntad principal de Dewey al definir el arte como experiencia era acabar con la primacía de una concepción elitista del arte. Comprender el arte en función de una experiencia viva, en vez de como objetos estáticos para ser expuestos en un museo, supone una expansión elástica de la filosofía estética que devuelve el arte a la vida más allá de contextos institucionales. La interconexión entre arte y experiencia cotidiana actualiza la agencia del arte como catalizador social.¹⁰ En consonancia con los principios del pragmatismo, el arte -como la filosofía o el lenguaje- es para el autor una herramienta generadora de conocimiento con una fuerza dinámica en continuo diálogo con la percepción. Shusterman lo explica de este modo:

7 “El hombre atendía al ambiente mucho tiempo antes de que observara o pensara en sus propios procesos orgánicos, y ciertamente mucho antes de que se desarrollara un interés atento a sus propios estados mentales”. John Dewey. *El arte como experiencia*. Paidós Estética, Barcelona, 2008, p. 170.

8 *Ibídem*, p. 15.

9 *Ibídem*, p. 28.

10 Dewey se retrotrae a la Grecia clásica para hablar de la doctrina artística como un lugar de libertad en el que los objetos reflejaban ideas y emociones e ideas asociadas con la vida social. Sostiene que en el arte clásico griego, el valor de los objetos artísticos no es el de ser una copia literal de la realidad, sino su función como detonador para una apreciación aumentada de la realidad misma.

La función del arte (y de la filosofía) no es criticar la realidad sino cambiarla (...) Por ello Dewey (...) insta a sacarlo de esa compartimentación sacralizada y a ponerlo en la esfera de la vida diaria, donde podrá hacer con eficacia de guía, modelo y acicate de una reforma constructiva, en vez de ser un simple adorno de importación o una alternativa a lo real ilusionadamente imaginaria.¹¹

Poner el énfasis en lo que es estético en una experiencia no es dejar de lado sus otras dimensiones, sino valorizar una dimensión que enriquece la vida. El arte intensificaría así el sentido de la vida subrayando lo que es valioso para el disfrute, y su dimensión estética aparece cuando se convierte en una experiencia para el ser humano. Del mismo modo cualquier otra actividad humana, según Dewey, puede estar comprometida estéticamente si se realiza con cuidado, afecto y dedicación plena; pero a diferencia de otras actividades, la función específica del arte no radica en un fin “particular especializado sino en que satisface al ser vivo de un modo más global, coadyuvando a varios fines y sobre todo aumentando la experiencia inmediata” del mundo.¹² El arte como experiencia contribuiría a la vida en tanto que la experiencia estética es un desbordamiento o una intensificación perceptiva que puede integrarse en el curso de las demás actividades, potenciando y enriqueciendo desde lo sensorperceptivo diversos aspectos de la existencia.

Que el arte radique en la experiencia del mundo no quiere decir que se quede solo en ella sino que la toma como punto de partida. En este aspecto Dewey valora la imaginación como una potente herramienta de síntesis para expresar la experiencia frente a la racionalidad pura, a la que considera insuficiente para comprender por completo la vida o asegurar una existencia emotiva e intelectualmente rica. Las dimensiones trascendentes y espirituales del arte son también parte de la experiencia humana y se relacionan con la capacidad creativa, apelando directamente a los sentidos y la sensualidad. Parte de este pensamiento no dualista, que propone un trabajo en el arte apoyado por todas las capacidades humanas, se recoge también en que Dewey no establece una distinción clara entre sustancia y forma. Para el desarrollo de las técnicas somáticas en la danza, así como para el surgimiento de sus formas estéticas en la contemporaneidad, este será un punto esencial. Como veremos, la escucha profunda de las funciones y procesos corporales y la atención a los procesos cognitivos marcarán el desarrollo de la danza como arte tras la modernidad.

1.2. Conceptos básicos de la estética pragmatista para el análisis de la danza contemporánea.

La danza, observa Marie Bardet, y la apreciación de la misma, interroga posturas, proximidades y desplazamientos tanto en su ejecución como en la captación de los objetos que produce.¹³ El primer desplazamiento que podemos observar relacionando la danza con la teoría estética de Dewey es el que se da en la experiencia y en la proximidad en esta entre sujeto y objeto. Si bien toda danza es somática, por tener relación con la parte corpórea o material de un ser animado, resulta difícil históricamente hablando analizar sus diversas manifestaciones artísticas

11 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 26.

12 *Ibíd.*, p. 12.

13 “Al inclinarse sobre la danza la filosofía se encuentra tomada en una espiral. Interrogando posturas, proximidades y andares, la danza plantea a la filosofía el problema de la captación de sus “objetos”. Marie Bardet. *Pensar con Mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus, Buenos Aires, 2012, p. 17.

desde la óptica somática. Y eso es debido, como apunta Roberto Fratini, a que la pregunta de la danza no fue desde los inicios la del cuerpo.¹⁴

Las técnicas que trabajaron centrándose no en la forma sino en la conciencia corporal, se puede llegar a pensar, decodificaron o abrieron la danza a otros códigos posibles pero eso no quiere decir que automáticamente la liberasen de una constricción o que la única dirección para su desarrollo fuera la incorporación de la somática como *leitmotive* absoluto. Aún así, en el contexto de la danza contemporánea, y de manera particular en la danza que se desarrolla en Estados Unidos entre los años sesenta y setenta, veremos que las técnicas somáticas y la consideración del cuerpo en la experiencia que estas proponen son esenciales.

1.2.1. El cuerpo como lugar de la experiencia.

Como hemos visto en el apartado anterior, Dewey prioriza en su análisis no el objeto artístico sino lo que el objeto artístico produce en el sujeto y en el medio. En el caso de la danza esto es peculiar porque sujeto y objeto se funden en el cuerpo que baila. La danza, más allá de sus sistemas de notación y registro, no puede existir sin el soporte fenomenológico del cuerpo que la encarna. En una concepción del arte que considera esencial no su aspecto formal sino su efecto, podríamos decir que la danza es un afecto que viaja de un cuerpo a otro difractado a través de los sentidos. La danza como experiencia podría empezar a formularse de esta manera como arte cuya materia serían todos aquellos movimientos que pueden ser experimentados más allá de su campo semántico tradicional.¹⁵ Y todos los cuerpos vivos experimentan en mayor o menor grado algún tipo de movimiento.

En relación a esta experimentación, que en el caso particular de la danza se trataría de la vivencia del movimiento, cabe traer que Dewey distingue entre experiencia en general y lo que sería una experiencia significativa. El primer tipo ocurre continuamente, ya que como seres vivos estamos involucrados siempre en el proceso de la vida, y se caracteriza por un flujo de sucesos sueltos salpicados por inconclusiones, conflictos y resistencias que ocurren sin que se les preste una atención especial a la conexión entre ellas.¹⁶ Sería lo que ocurre, por ejemplo, cuando nos trasladamos de un lugar a otro, agitamos una mano para despedirnos o respiramos. Es en cambio cuando operamos a nivel consciente, relacionando percepciones, que una experiencia es significativa y tiene unidad como tal. Esta sería la base para la composición de una experiencia estética del arte que se inicia en el cuerpo:

La experiencia es cuestión de la interacción del organismo con su ambiente, un ambiente humano así como también físico, que incluye los materiales de la tradición y las instituciones, así como las circunstancias locales. El organismo trae consigo en virtud de su estructura propia, nativa y adquirida, fuerzas que toman parte en la interacción. El yo actúa y también sufre y sus vivencias no

14 Roberto Fratini. "Torbellinos inteligentes. La filosofía de la danza, entre ensueños dinámicos e ideas fijas" en *Filosofía de la Danza*. Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2015, p. 48.

15 Nos referimos al ballet y a la danza moderna, ambos estilos muy marcados por el uso de un vocabulario definido y acotado rigurosamente en su aspecto formal.

16 John Dewey. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 46.

son impresiones que gravan en una cera inerte, sino que dependen de la manera como el organismo reacciona y responde. No hay experiencia en que la contribución humana no sea un factor determinante de lo que sucede realmente. El organismo es una fuerza, no una transparencia.¹⁷

En el caso de la danza contemporánea, como comentaremos más tarde en relación al trabajo de Trisha Brown, la experiencia significativa se compone no aplicando una técnica de movimiento determinada sino a partir de la atención volcada en la experiencia, en el caso de la bailarina, del propio cuerpo en movimiento mientras este tiene lugar. Esta operación da paso a una estética literalmente encarnada desde la sensopercepción que puede apoyarse en la teoría estética de Dewey para ser entendida con mayor profundidad. Shusterman lo recoge así:

Al defender una estética plenamente encarnada y rechazar el desinterés kantiano, Dewey concuerda con el reconocimiento de Nietzsche de la “fisiología” de la estética y de su excitación del interés. En cualquier caso, recoge el tema del cuerpo, esencial para la estética, que faltaba en la analítica y era cada vez más importante y atractivo en la teoría eurocontinental.¹⁸

El cuerpo como lugar de la experiencia vital y como lugar de la experiencia en la danza son concordantes con la visión del arte como experiencia que vincula en Dewey la expresión artística con los demás procesos de vida en una solución de continuidad. Este tema trataremos de desarrollarlo más ampliamente y de manera más específica, por tratarse este trabajo de la experiencia del cuerpo en la danza, en el apartado de somática.

1.2.2. La tesis de continuidad.

En relación a como se trenzan arte, experiencia y vida Shusterman señala como tema clave de la estética pragmatista lo que llama tesis de continuidad. Al ser la producción de arte un proceso consciente que emplea la sensibilidad y la inteligencia humanas, capacidades necesarias ambas para el desarrollo de una vida plena, Dewey establece correspondencias más que distinciones entre arte y vida. En su voluntad de superación de la división histórica que el pensar disciplinario había trazado poniendo el arte a parte, acude a lo estético como nexo de unión:

He tratado de mostrar (...) que lo estético no es una intrusión ajena a la experiencia, ya sea por medio de un lujo vano o una idealidad trascendente, sino que es el desarrollo intenso y clarificado de los rasgos que pertenecen a toda experiencia completa y normal. Considero que este hecho es la única base segura para construir la teoría estética.¹⁹

Esta consideración de lo estético como raíz presente sin distinción en cualquier actividad humana busca recuperar “la continuidad entre la experiencia estética y los procesos normales de la vida” y constituye una alternativa a la ideología filosófica que establece lo estético como categoría inamovible.²⁰ De acuerdo con el pragmatismo, la visión de Dewey sitúa a los objetos artísticos en

17 Ibídem, p. 278.

18 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 13.

19 John Dewey. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 54.

20 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 16.

una red de interdependencia caracterizada por una relación orgánica entre estos y el contexto que, lejos de establecer valores absolutos, es mutable y contribuye a la “constitución práxica sociohistórica del pensamiento y de sus objetos”.²¹ De este modo, las categorías, siempre en curso de actualización, serían instrumentos para orientarse en la continuidad tejida de la existencia y reconocer tendencias:

Parece ser que al separar y estudiar por separado qué es lo que hace de la experiencia un todo que destaque, tendemos a deformar y empobrecer la comprensión como un todo de ese todo experimentado. Pues por el principio de unidad orgánica que suscribe Dewey, cualquier todo estético es más que la suma de las propiedades de sus partes como partes aisladas. De hecho, las propias partes ni siquiera aparecerían como lo hacen, si no fuera para integrarse en el todo del que las aparta la compartimentación.²²

El proceso de la experiencia estética, al ser la experiencia “determinada por las condiciones esenciales de la vida”, es por tanto transversal entre vida y arte.²³ Si la vida se da en el ser humano, así como en el resto de criaturas vivas, por y en los intercambios entre este y su ambiente, el arte como actividad humana acontece del mismo modo como interacción sensible con el medio. Dewey considera la obra de arte en su tesis de continuidad como un elemento capaz de suprimir la separación racionalista entre sentidos y razón:

La obra de arte es tan obviamente sensible y, sin embargo, contiene tal riqueza de significado que se define como una supresión de la separación y como una encarnación de la estructura lógica del universo mediante los sentidos. De acuerdo con la teoría, ordinariamente y fuera de las bellas artes, lo sensible oculta y deforma una sustancia racional que es la realidad tras las apariencias, a las cuales se limita la percepción sensible. La imaginación por medio del arte hace una concesión a lo sensible empujando sus materiales, pero sin embargo, usa lo sensible para sugerir la verdad ideal que está debajo. El arte es así una manera de obtener el pastel sustancial de la razón, al mismo tiempo que goza el placer sensual de comerlo.²⁴

En relación a este punto Joseph Margolis, un pensador contemporáneo afín al pensamiento estético de Dewey, propone una lectura de los objetos del arte que recoge la idea de continuidad. Su definición de obra de arte como “una entidad físicamente incorporada, emergente culturalmente”²⁵ ensancha su significado: el objeto artístico como expresión humana no es un capricho ontológico sino que está en línea con otras actividades y con la cultura en general. Siendo la obra de arte una expresión humana, lo que es destacable en ella desde el relativismo de Margolis ya no es su grado de subjetividad y originalidad, sino su relación compleja con el medio que lejos de cerrarla en sí misma la abre a la interpretación.²⁶

21 John Dewey. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 4.

22 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 20.

23 John Dewey. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 14.

24 *Ibíd.*, p. 292.

25 Joseph Margolis. “What, after all, is a work of art?.” en *Lectures in the Philosophy of Art*. Pennsylvania State University Press, 1999, p. 68.

26 Tanto el subjetivismo como el relativismo afirman que la verdad depende de cada individuo, la diferencia entre ellos es que mientras el subjetivismo concluye que no hay verdad absoluta, ya que cualquier forma de conocimiento se limita al individuo, el relativismo acepta la validez de todos los puntos de vista, subrayando la dependencia a factores externos.

Este paso del subjetivismo al relativismo será importante en el contexto de la danza contemporánea. Una danza, que como veremos en los apartados segundo y tercero, se apoya en los procesos subjetivos para dar versiones tan personales como válidas de su interacción con el entorno. Como apunta Shusterman “el criterio último del pragmatismo deweyano es la experiencia, no la verdad”,²⁷ así que nuestro interés no estará en ofrecer una interpretación verídica de la danza sino en estudiarla como expresión contingente de los procesos sensoriales y propioceptivos. Para Dewey el arte “expresa, no afirma”²⁸ y en su condición de testigo material de la interacción entre el organismo vivo y su entorno es un experimento de recomposición de “energías, acciones y materiales”.²⁹ El arte sería así no una entidad absoluta sino un campo de experimentación del mundo, tan válido como la ciencia, donde un sinnúmero de asociaciones posibles generan formas capaces de retar a las asociaciones convencionales. Y es en ese aspecto que operan en profundidad las formas de la danza contemporánea.

1.2.3. La resonancia como medio de transmisión en el arte.

En *El arte como experiencia*, Dewey se hace esta pregunta que aplicada a la historia de la danza resuena considerablemente: “¿Por qué el arte parece a las multitudes una importación traída de un lugar extraño a la experiencia, y por qué lo estético es sinónimo de artificial?”.³⁰

El movimiento del cuerpo en las formas de danza consideradas elevadas como el ballet se caracteriza por su artificialidad. El bailarín lleva a cabo movimientos que suponen un elevado grado de esfuerzo simulando ligereza y facilidad. Tanto en la ejecución del ballet tradicional como en la danza moderna, una técnica física específica actúa como base para la coreografía. Los bailarines trabajan con un vocabulario que consiste en movimientos codificados cuyas formas están al servicio de la trama o la metáfora ya que ambas, danza clásica y danza moderna, se desarrollan con una intención narrativa. El rol del bailarín, su emoción o la calidad de su movimiento están sujetos a una voluntad representativa, “se superponen en capas por separado” para construir imágenes o personajes que cuentan una historia.³¹ Los cuerpos tienen en ella una función interpretativa muy cercana a la teatralidad. Las formas idealmente estetizadas configuran un cánón de belleza donde deben encajar todas las formas.

En el caso de la danza contemporánea esto cambia radicalmente. Como trataremos de ampliar en el apartado que trata de la somática, la danza que se desarrolla en Estados Unidos a partir de la década de los sesenta desplaza el interés de lo narrativo a lo experiencial. Lo importante no es lo que los cuerpos pueden contar o representar mediante la danza sino poner en marcha una experiencia que exprese unos valores culturales incorporados desde la vida en los cuerpos que bailan. La danza no utilizará ya los cuerpos, sino que se convertirá en los cuerpos mismos y -como

27 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 22.

28 John Dewey. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 151.

29 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 8.

30 John Dewey. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 14.

31 Delaney McDonough. *The Aesthetic of Failure: Authenticity, Effort, and Imperfection in American Contemporary Dance* (2013). Honor Theses. Paper 710, p. 9.

el arte en g nerico para Dewey- pasar  a centrarse como disciplina en la experiencia del cuerpo en movimiento convirtiéndolo en tema, con sus modos y cuestiones.

La expresión comienza para Dewey como un impulso sin articular. A medida que este impulso es registrado por el artista se convierte en una experiencia del mundo que le ofrece materiales de entre los cuales elige aquellas características formales y situaciones concretas que resuenan con él para componer con ellas su trabajo. El trabajo creado mantiene por tanto una relación con su sustrato primero, la experiencia de vida, llegando a materializar la emoción existente en el proceso selectivo a través del sentimiento y la reflexión que supone la obra. De alguna manera, se trataría de destilar de la experiencia vital de origen aquello que llama la atención para componer intencionalmente una experiencia estética significativa seleccionando los elementos de resonancia emocional similar. La recomposición de estos elementos es lo que diferencia, como explicábamos con anterioridad, una experiencia ordinaria de la experiencia estética en el arte y, según Dewey, el proceso mediante el cual se creó el trabajo se recapitula en la percepción del espectador a medida que la sensación del selector emerge de nuevo en la obra. El autor lo explica de este modo:

Para percibir, un contemplador debe crear su propia experiencia (...). El artista selecciona, simplifica, aclara, abrevia y condensa de acuerdo con su interés; y el contemplador debe pasar por estas operaciones, de acuerdo con su punto de vista y su interés. En ambos tiene lugar un acto de abstracción que es la extracción de lo significativo.³²

La forma que adopta la obra de arte es una resonancia en sí misma capaz de convocar emoción y reflexión. En el caso específico de la danza que ocupa este trabajo, el movimiento genera formas resonantes en continua expansión. En palabras de Marie Bardet, la resonancia “no es una reflexión, es resonancia en el cuerpo pero también en el espacio y hasta en el público. Durante la efectuación del movimiento, no hay una mirada a distancia que juzga lo que acaba de pasar por comparación sino una oscilación atravesada entre hacer y apreciar, todo a lo largo del movimiento que se hace”.³³ La danza es una resonancia que afecta al ambiente del que tanto el bailarín como el público forman parte como emisor y receptor.

Cómo estas formas resuenan en quien las encarna y las recibe es algo que la teoría estética de Dewey, como señala Susan Pashman en el artículo sobre el modelo neuronal de Damasio que vemos más tarde, deja en abierto para la danza y el resto de disciplinas. Pashman lo enuncia en forma de pregunta: “ C mo un bailarín/coreógrafo -o cualquier artista- selecciona aquellos elementos que resuenan con la emoción o el pensamiento que est  tratando de transmitir?”.³⁴ Dewey no explica esto, por lo que el concepto de resonancia se presenta de manera algo vaga en relación a la praxis que articula la mayor parte de su discurso. Recientes estudios en cinestesia y neurobiología han ofrecido un desarrollo de las primeras teorías fisiológicas de la emoción que completan la intuición del autor en este aspecto.³⁵

32 John Dewey. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 62.

33 Marie Bardet. *Pensar con Mover*, op. cit., 214.

34 Susan Pashman. “Feeling is movement: Damasio’s neural model of dance expression” (pp. 258-273), en *Dance Research*, volume 35.2 , Edinburgh University Press, 2017, p. 262.

En el apartado tercero, veremos como algunas de las suposiciones subyacentes del modelo pragmatista se repiten y afirman en teorías cognitivas actuales que tratan de explicar como se relacionan forma, movimiento y emoción. En relación a esto trataremos también de como desde la somaestética se aborda el tema de la forma y el afecto en el arte. Pero antes de esto deberemos explicar que es la somática y en que medida se relaciona con las formas y procesos de la danza.

2. La relación entre somática, pragmatismo y danza.

En este segundo apartado intentaremos comprender las conexiones que se han dado entre los campos del pragmatismo filosófico, la somática y la danza. La intención es la de ir desgranando el camino que lleva desde la teoría del arte como experiencia estética de John Dewey hasta la somaestética de Richard Shusterman, que veremos en el último apartado, poniendo especial interés en aquellos aspectos significativos que pudieran contribuir de manera específica al estudio de la danza. Todo el recorrido nos ayudaría al final a poder comprender enfoques e ideas desde la somaestética que pudieran ser aplicables al estudio de la danza contemporánea como disciplina artística.

Antes de pasar al punto que relaciona la figura de F. Matthias Alexander, un pionero de las técnicas somáticas, con el filósofo John Dewey, nos gustaría desplegar una breve explicación para entender de que hablamos cuando nos referimos a somática.

2.1. ¿Qué es la somática?

La investigación somática, explica Eddy en su artículo *A brief history of somatic practices and dance*, fue impulsada en Europa por la aparición y el posterior crecimiento del existencialismo y la fenomenología. El paso del siglo XIX al XX trajo un cambio sustancial en relación al cuerpo, su consideración, sus usos y la posibilidad de experimentar desde él. Algo de esto puede entenderse desde los inicios del empirismo clásico hasta la Edad Moderna, que se caracteriza a grandes rasgos por enfatizar el papel de la experiencia, unido a la percepción sensorial, en la formación del conocimiento; pero es en el siglo XX que esta inclinación que parte del mundo sensible para formar conceptos encuentra su justificación, así como sus limitaciones y también sus puntos de partida para ser ampliada, en relación al desarrollo de la ciencia.³⁶

35 La teoría de James-Lange se refiere a una hipótesis sobre el origen y la naturaleza de las emociones y es una de las primeras teorías de la emoción dentro de la psicología moderna. Fue producida de forma independiente por dos eruditos del siglo XIX, William James y Carl Lange. La premisa básica de la teoría es que la activación fisiológica instiga la experiencia de la emoción. En vez de sentir una emoción y una respuesta fisiológica subsecuente, la teoría propone que el cambio fisiológico es primario y que la emoción es entonces experimentada cuando el cerebro reacciona a la información recibida a través del sistema nervioso.

36 Martha Eddy. "A brief history of somatic practices and dance historical development of the field of somatic education and its relationship to dance", *Journal of Dance and Somatic Practices*, volumen 1 n.º 1, Intellect Ltd., 2009, p. 6.

Nuestra idea, coincidente con la tesis de continuidad de Dewey que establece una conexión porosa entre los diferentes campos del conocimiento a través de la experiencia, es que, de alguna manera, esta visión no binaria de la vida entre teoría y praxis está presente en un mundo, el de principio de siglo, complejo e imbricado que puede dadas sus características sostener el progresivo cambio de orientación en la concepción del cuerpo. De este modo las estructuras académicas, dice Eddy, ofrecerán apoyo teórico al conocimiento experiencial y a la investigación de la sensorialidad. En el pensamiento filosófico serán claves la teorías de Dewey desde el pragmatismo así como las que Merleau-Ponty ofrecerá desde la fenomenología o Whitehead en el ámbito de la metafísica.³⁷

Junto con la filosofía y la ciencia, Whitehead y Dewey además de filósofos eran matemático y psicólogo respectivamente, la investigación somática fue impulsada también desde otras prácticas entre las cuales, y de manera muy particular como veremos en el último apartado de este punto, se encuentra la danza. Eddy recoge en estas líneas algunos de los nombres principales relacionados con la somática de entre la psicología, la medicina y las artes: "Estos desarrollos (los de la somática) fueron trasladados a diversas fronteras por el trabajo pionero de Freud, Jung y Reich en psicología, Delsartes, Laban y Dalcroze en estudios culturales (arte, arquitectura, cristalografía, danza y música), Heinrich Jacoby y John Dewey en educación, y Edmond Jacobson en investigación médica".³⁸

A partir de estos acercamientos primeros, sigue explicando Eddy, se conformaría el campo, cincuenta años más tarde, de lo que hoy se entiende por somática.³⁹ Una de las publicaciones que supondrían un primer paso en la aparición de la somática como campo de estudio en el territorio estadounidense sería el libro *The thinking body* de Mabel Todd. Considerada como la fundadora de la educación somática, por el reconocimiento académico de su praxis, su trabajo fue muy popular en la década de los años treinta entre bailarines y profesionales de la salud. La imágenes que creó con su técnica acabaron configurando un sistema que utilizaron muchos educadores del ámbito del movimiento, tanto de la danza como del deporte, y fueron el legado que otros de sus alumnos se encargarían de desarrollar en el marco de la educación universitaria superior.⁴⁰

Aunque la publicación de *The thinking body* había tenido lugar en el año 1937, tres años más tarde que *El arte como experiencia* de John Dewey, no fue hasta a partir de 1976 que se organizaron los saberes compuestos en este área con la publicación de la revista *Somatics* a cargo de Thomas Hanna. Hanna, que era filósofo y terapeuta manual, recuperó la palabra griega *soma* -σῶμα, cuerpo en griego- dándole el significado de "cuerpo vivo", definiendo la somática como el arte y la ciencia que se interesa por los procesos de interacción sinérgica entre sensopercepción, funcionamiento biológico y medio ambiente.⁴¹ En el artículo *What is Somatics?* publicado por el autor en la revista

37 Ibidem, p. 7.

38 "These developments were moved into diverse frontiers by the groundbreaking work of Freud, Jung and Reich in psychology, Delsartes, Laban and Dalcroze in cultural studies (art, architecture, crystallography, dance and music), Heinrich Jacoby and John Dewey in education, and Edmond Jacobson in medical research". Ibidem. p. 6.

39 Ibidem, p. 7.

40 Ibidem, p. 13.

41 Thomas Hanna. *The Body of Life*. Alfred A. Knopf, Nueva York, 1979, p. 198.

Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences presenta los fundamentos teóricos que consideró para hablar específicamente de somática.⁴²

La diferenciación entre soma y cuerpo, explica Hanna, viene de la necesidad de hablar del cuerpo incluyendo su dimensión como cuerpo vivo que puede percibirse a sí mismo. La somática trataría entonces, prosigue el autor, de todo aquello percibido por el cuerpo desde su interior, por la percepción del cuerpo en primera persona. Según el autor, los procesos de percepción del cuerpo pueden darse en primera o en tercera persona. Mientras en la observación en tercera persona, que es la que adopta por ejemplo la medicina occidental, se considera al cuerpo como objeto de estudio “analizable y medible de la misma manera que cualquier objeto”, la observación en primera persona implica una relación profunda con el sentido de la propiocepción.⁴³

Para Hanna, como él mismo explica, el acceso sensorial al cuerpo desde el propio cuerpo que propone la somática diferencia categóricamente tanto el proceso como las observaciones que se derivan de un modo u otro de observación. El punto de vista en primera persona activa el sentido de la propiocepción. La diferencia entre este sentido y los cinco que habitualmente se consideran es que mientras la vista, el oído, el olfato, el gusto y el tacto son sentidos exteroceptivos, es decir, que responden a estímulos exteriores al propio cuerpo, la propiocepción es un sentido interoceptivo que informa sobre lo que acontece en su interior. De este modo, reflexiona Hanna, los datos somáticos aportan una información inmediata sobre el cuerpo.⁴⁴

Las mismas consideraciones que se dan en la somática, observaremos más tarde, coinciden con las que se dan en la danza en tanto que el bailarín se apoya técnicamente en el sentido propioceptivo para realizar sus movimientos. Hanna sigue explicando en su artículo como el soma es autorregulador y autosensitivo. La autoconciencia no hace al ser humano solamente un soma consciente de sí mismo que se observa de manera pasiva, la acción de observar ya implica una modificación del propio cuerpo en el proceso de observarse a sí mismo generadora de una autorregulación. Hanna lo explica con estas palabras: “Sentir lo que está sucediendo dentro del soma es actuar sobre él, es decir, regularlo”.⁴⁵

Hay por tanto, según Hanna, una acción de mover que se activa en esta regulación, que implica “esta reciprocidad entrelazada entre la percepción y el movimiento” y que es la base del proceso somático que garantiza la estructura corporal externa manteniendo sus funciones internas. Eso nos lleva a pensar que el proceso ya es en sí mismo una forma y que, como proceso, implica que esa forma está en continuo cambio. Somática y danza procederían en este aspecto del mismo modo. Esta explicación de Hanna puede clarificarlo:

Cuando, por ejemplo, enfocamos nuestra conciencia internamente en alguna parte de nuestro cuerpo, por ejemplo, la rodilla derecha, la percepción sensorial de la rodilla es, de hecho, más distinta. Pero este resaltado distintivo de una parte del cuerpo se produce solo al relajar

42 Thomas Hanna. “What is Somatics?” en *SOMATICS: Magazine-Journal of the Bodily Arts and Sciences*, Volume V, No. 4, Spring-Summer 1986, p. 23.

43 Ídem.

44 Ibídem, p. 24.

45 Ibídem, p. 25.

selectivamente las neuronas motoras corticales de todos los músculos unidos a la rodilla derecha, mientras que inhiben contractualmente todas las otras áreas motoras del cuerpo. Esto quiere decir que la conciencia sensorial enfocada ocurre a través de la inhibición motor enfocada como un "terreno" negativo contra el cual se destaca una "figura". Por lo tanto, la detección no es pasivamente receptiva, sino que es activamente productiva y abarca todo el proceso somático.⁴⁶

El cuerpo como soma, al utilizar la voluntad para observarse a sí mismo, genera una experiencia unificada que Hanna llama de "auto-percepción" y "auto-movimiento" y que opera del mismo modo tanto en las técnicas somáticas como en la danza. Este enfoque hacia dentro de la conciencia es, según Hanna, lo que hace que el ser humano sea capaz de adquirir un amplio espectro de funciones sensoriales y motoras a través del aprendizaje. Eso es lo que ocurre, por ejemplo, cuando se aprende a caminar y, básicamente, en la práctica de la danza: las habilidades motoras expanden el reconocimiento sensorial y ese enriquecimiento de la sensorialidad potencia a la vez nuevas habilidades motoras.⁴⁷

Hanna opina que la acumulación de habilidades voluntarias, la afinación de los sentidos y la motricidad, lleva implícita una ampliación de la conciencia. La conciencia ampliaría a su vez, según el autor, el grado de autonomía y de autorregulación del individuo y subraya lo siguiente: "La conciencia humana es, en fin, el instrumento de la libertad humana. Por esta razón, es importante recordar que se trata de una función aprendida, que siempre se puede ampliar aprendiendo más".⁴⁸ Tendríamos así que la conciencia no es una facultad mental fija, sino que puede actualizarse mediante el aprendizaje sensoriomotor para hacer de guía y ordenar la respuesta tanto ante los estímulos externos como ante los internos.⁴⁹

Eso no quiere decir, prosigue Hanna, que las reacciones y funciones involuntarias del organismo puedan ser controlables, pero la función de la conciencia en el aprendizaje genera cambios ampliando el control voluntario y, por tanto, minimizando el condicionamiento involuntario que pudiera derivarse de los estímulos ambientales:

El estado de libertad somática es, en muchos sentidos, el estado humano óptimo. Visto desde un punto de vista corporal en tercera persona, la libertad somática es un estado de máxima eficiencia y mínima entropía. Visto desde un punto de vista somático en primera persona, la libertad somática es lo que yo llamaría un estado "justo", la antigua palabra inglesa fair, que significa un progreso temporal que es intachable y sin distorsiones o el amparo de la inhibición.⁵⁰

La idea última que sostiene Hanna es que en este estado de libertad somática lo que se da es un estado de sinergia óptima entre pensamiento y acción que posibilita que se comuniquen de manera óptima, sin la interferencia de inhibiciones inconscientes e involuntarias.⁵¹ Esta sería la base del trabajo somático que F. Matthias Alexander compartió con John Dewey, que veremos en el siguiente punto, donde la experiencia práctica y la teoría de la experiencia tuvieron un encuentro.

46 *Ibíd.*, p. 26.

47 *Ídem.*

48 *Ibíd.*, p. 27.

49 *Ibíd.*, p. 28.

50 *Ídem.*

51 *Ídem.*

2.2. Somática y pragmatismo: una relación entre teoría y práctica.

Aún sin un marco teórico de referencia, las técnicas que Hanna reunió en el campo de la somática llevaban desarrollándose en la práctica desde principio del siglo XX sin ser específicamente nombradas. Don Hanlon, un colaborador de Hanna, identificó algunas de las figuras de esta primera generación.⁵² Entre ellas, nos gustaría recuperar para este trabajo a Frederick Matthias Alexander, por la relación personal con John Dewey y su influencia mútua. Influencia que en el caso de Alexander se tradujo en el apoyo académico incondicional de sus tesis, tesis que valieron igualmente a Dewey para el desarrollo de su pensamiento.⁵³

Nacido en Australia en el año 1896, Alexander se dedicó a enseñar su técnica en Melbourne y más tarde en Londres. En esa ciudad entró en contacto con Margaret Naumburg, que fue alumna de sus clases y quien más tarde le recibiría en Nueva York -lugar en el que se exilió con motivo de la Primera Guerra Mundial en el año 1914-. Su intención al viajar a Nueva York no solo era la de escapar de la guerra sino también la de difundir su trabajo más allá del territorio anglosajón. En 1916 Alexander conoció en esta ciudad a John Dewey, que también había sido profesor de Naumburg en la Universidad de Columbia donde esta se graduó en educación, y se convirtió en su profesor de una técnica somática que llevaba diez años practicando.⁵⁴

La técnica practicada por Alexander, anunciada primero como un método de respiración orientado a la mejora de la voz humana, acabó formalizándose como un proceso educativo integral basado en la observación para reconocer y superar las limitaciones reactivas habituales del movimiento y el pensamiento mediante la inhibición consciente. El procedimiento básico que pone en marcha su técnica, y que llegó a formular al tratar de acabar con un problema grave de afonía continua que lo incapacitaba como actor, es el siguiente: a través de un uso sutil del tacto, que implica la utilización de las manos, el profesor activa la propiocepción en el alumno orientándolo hacia la escucha de las relaciones entre las diferentes partes, guiándolo de esta manera en la consecución de una mejora integral de la postura y por tanto de las funciones básicas del organismo como, por ejemplo, la respiración.⁵⁵

El procedimiento es progresivo, implica varias sesiones y el lugar anatómico que centra el proceso es la relación entre cabeza, cuello y espalda, relación a la que Alexander se refirió con el nombre de control primario. La coordinación libre de interferencias entre estos tres lugares, observó, contribuía a la mejora de la coordinación global de todo el organismo, adecuando el tono muscular a la acción. Para estudiar esta relación propuso el uso de la inhibición como mecanismo que pudiese ofrecer una pausa reflexiva antes de entrar en acción. Entendido de esta manera inhibir significa, más allá de dejar de hacer, contemplar la posibilidad de incorporar la atención consciente para una organización fluida antes de ponerse en movimiento.⁵⁶ Podemos decir que la conexión entre mover y pensar fue traída a una práctica de trabajo corporal consciente. Así mismo se relacionaría con la concepción del pragmatismo clásico del pensamiento, un pensamiento que como

52 Martha Eddy. "A brief history of somatic practices and dance (...)". op. cit., p. 6.

53 Michael Bloch, Michael. *F.M. The Life of Frederick Matthias Alexander*. Brown Book Group, Londres, 2004, p 106.

54 Ibídem, p. 109.

55 F. Matthias Alexander. *La técnica Alexander*. Paidós, Cuerpo y salud, Barcelona, 1995, pp. 75-78

56 Ibídem, pp. 113-123.

instrumento para el cambio podría modificar la aprehensión de la realidad y la posterior acción en ella.

Nos resulta interesante observar, en relación a esta voluntad de superación de la dicotomía histórica entre pensamiento y acción, como cada autor refleja en sus escritos la idea de unidad psicofísica del individuo. En el primer capítulo de su libro *The use of self*, cuya introducción a la edición norteamericana fue escrita por Dewey en el año 1939, Alexander señala estos dos puntos:

1. de que lo que llamamos “mental” y “físico” no son realidades separadas;
2. de que por este motivo, los males y deficiencias humanos no se pueden catalogar de “mentales” o “físicos” ni tratados específicamente como tales, sino que toda formación, ya sea educativa o de otro género, es decir, si su objeto es la prevención o eliminación del defecto, error o enfermedad, debe basarse en la unidad indivisible del organismo humano.⁵⁷

En el capítulo once de *El arte como experiencia*, titulado La contribución humana, Dewey escribe: “Mente significa también atención”⁵⁸. Y sigue diciendo:

La mente es, en primer lugar, un verbo. Indica todas las vías para tratar consciente y expresamente las situaciones en que nos encontramos. Por desgracia, una manera influyente de pensar ha transformado los modos de acción en una sustancia subyacente que ejecuta las actividades en cuestión. Trata a la mente como una entidad independiente que acompaña propósitos, cuidados, noticias y recuerdos. La transformación de las maneras de responder al ambiente en una entidad de la que proceden las acciones es desafortunada, porque separa a la mente de la conexión necesaria con los objetos y acontecimientos, pasados, presentes y futuros del ambiente al que conectan de modo inherente las actividades de respuesta. La mente que sólo tiene una relación accidental con el ambiente se encuentra en una relación similar con el cuerpo.⁵⁹

Dewey formula a continuación en el mismo capítulo la relación entre mente y conciencia. Según el autor, ambas se mueven a ritmos distintos y en un plano distinto de profundidad: mientras la mente permanece en el fondo y cambia más lentamente la conciencia se sitúa en un primer plano y sufre cambios rápidos, siendo “el reajuste continuo del yo y del mundo en la experiencia”.⁶⁰ En este reajuste, prosigue el autor, la intuición es el encuentro entre lo viejo y lo nuevo. O, atreviéndonos a decirlo de otro modo, la intuición es entre el sentir y el pensar y su movimiento tiende al conocimiento mediante una atención capaz de establecer enlaces entre percepciones a tiempo real y aquellas almacenadas de experiencias pasadas.

La atención, podríamos decir, en ambos casos es un proceso consciente que sirve de guía para la experiencia del individuo en el mundo. La atención que es mente, tanto para Dewey como para Alexander, sería una herramienta fundamental para mejorar en última instancia la experiencia vital. La técnica Alexander tuvo una gran acogida entre profesionales que utilizaban el cuerpo como medio expresivo, cantantes, músicos, actores, bailarines y deportistas, pero también entre diferentes personalidades de la cultura y la medicina. John Dewey, que había sufrido durante

57 F. Matthias Alexander. *El uso de sí mismo*. Urano, Barcelona, 1995, pp. 37, 38.

58 John Dewey. *El arte como experiencia*. op cit., p. 297.

59 Ibídem, p. 298.

60 Ibídem, p. 300.

mucho tiempo problemas de salud relacionados con el estrés que se habían visto agudizados por dificultades personales y profesionales, atribuyó a estas clases una serie de mejoras físicas de larga duración que fueron acompañadas, según su percepción, de una mayor agilidad mental.⁶¹

Dewey y Alexander se encontraron con frecuencia en los años que siguieron a su primer encuentro. Las escrituras de ambos muestran la influencia de sus interacciones. Dewey intervino en los libros de Alexander dando testimonio de una importante experiencia somática y también alentaría a Alexander a sacar una edición estadounidense de un libro que había escrito diez años antes. *La herencia suprema del hombre* con una introducción del filósofo, apareció en enero de 1918 y -aunque algunas de sus ideas, como su creencia en la evolución de la sociedad humana hacia el control consciente, obtuvieron algunas críticas-, el libro fue acogido de un modo entusiasta, teniendo una amplia difusión entre el círculo académico de Dewey en el que las teorías de base empírica de Alexander ya habían encontrado un lugar. Dewey describiría de esta manera su relación con la técnica de Alexander:

En cierto modo, yo tuve la oportunidad poco corriente de realizar un estudio intelectual de la técnica y sus resultados. Desde el punto de vista práctico, yo era un alumno inepto, torpe y lento. No veía ningún cambio rápido ni aparentemente milagroso que me despertara gratitud emocional, a la vez que estas cosas me confundían intelectualmente. Me vi obligado a observar detenidamente cada paso del proceso y a interesarme por la teoría de las operaciones. Hice esto, en parte, por mi interés anterior por la Psicología y la Filosofía y en parte como compensación por mi retraso en el plano práctico. Al recurrir al conocimiento que poseía o que creía poseer, y a la disciplina en la aplicación mental que había adquirido al seguir esos estudios, viví la experiencia más humillante de mi vida, intelectualmente hablando. Porque no es una experiencia muy gratificante para la vanidad descubrir que uno es incapaz de ejecutar unas instrucciones, incluso las de tipo inhibitorio, al realizar un acto aparentemente tan sencillo como sentarse, cuando uno pone en juego toda la capacidad mental que se enorgullece de poseer.⁶²

Podemos decir que la relación a modo de ejemplo entre estas dos figuras, pone de manifiesto el cambio de mentalidad reflejado en varios ámbitos al que se refería Eddy. La autora menciona específicamente a Dewey en su artículo al explicar como las técnicas somáticas se beneficiaron de estas relaciones con otros campos del saber:

Lo que surgió de estos profundamente creativos investigadores somáticos, especialmente cuando enseñaron sus prácticas a psicólogos (por ejemplo, Fromm, Perls, Watts), educadores (Dewey, Myers) y eruditos (Fraleigh, Hanna, Johnson), se convirtió en un canon inclusivo de ejercicios, filosofías, métodos y sistemas de investigación.⁶³

Este y otros intercambios personales entre investigadores somáticos, pensadores y científicos facilitaron el intercambio entre disciplinas y la investigación somática fue adaptada

61 Michael Bloch, Michael. *F.M. The Life of Frederick Matthias Alexander*, op. cit., p. 108.

62 F. Matthias Alexander. *El uso de sí mismo*. Urano, Barcelona, 1995, op. cit., p. 18.

63 “What emerged from these profoundly creative and investigative somatic pioneers, especially as they taught their practices to psychologists (e.g. Fromm, Perls, Watts), educators (Dewey, Myers), and scholars (Fraleigh, Hanna, Johnson), became a canon inclusive of exercises, philosophies, methods, and systems of inquiry”. Martha Eddy. “A brief history of somatic practices and dance (...)”. op. cit., p. 7.

también en otras metodologías de investigación, prosigue Eddy, por basarse en la observación como principio primero.⁶⁴ La peculiaridad en el caso de los procedimientos somáticos, y que podía apartarlos de ser considerados científicos por esa visión en primera persona de la que hablaba Hanna, es que el sujeto que observa es a la vez el objeto de estudio. Un observador que observa reacciones y relaciones que experimenta en su propio cuerpo. Estudiar desde el cuerpo el propio cuerpo supone que este mediatiza toda la observación, una condición particular de las técnicas somáticas que no es inócua. Podemos observar que los retos que se proponen son muy cercanos a los de la psicología, pero de alguna manera se vuelven más complejos al considerar el entramado psicofísico que es la persona.

Avances en la neurobiología han ido confirmando con posterioridad algunas de las premisas del trabajo corporal que se inició con las técnicas somáticas. Dewey ya apuntaba a esa concordancia que existió en su tiempo entre algunos de los descubrimientos en fisiología y la práctica somática de Alexander. Lo expresaba de este modo en la introducción a *El uso de sí mismo*:

Como se podría anticipar, las conclusiones de las investigaciones experimentales del Sr. Alexander están en armonía con lo que los fisiólogos saben de la estructura muscular y nerviosa. Pero le dan un nuevo sentido a ese conocimiento; ciertamente, ponen de manifiesto la verdadera naturaleza del conocimiento. El anatomista puede “conocer” la función exacta de cada músculo e inversamente, saber qué músculos entran en juego en la ejecución de cualquier acto concreto. Pero si es incapaz de coordinar todas las estructuras moleculares que intervienen en, digamos, sentarse o levantarse de una posición sentada de una manera que logre una ejecución óptima y eficiente de ese acto, si, en otras palabras, hace un mal uso de sí mismo en lo que hace, ¿cómo puede estar diciendo que “sabe” en el sentido pleno y vital de la palabra?.⁶⁵

Para la danza, como veremos a continuación, estas técnicas supusieron un viraje de la atención hacia los procesos sensibles que, llevados a la práctica, devinieron en un desarrollo que dialogaría mejor con la expresión del gusto y el sentir de la época moderna y contemporánea mediante nuevas formas.

2.3. La danza como disciplina somática.

La danza como disciplina adopta de manera casi paralela al surgimiento de las técnicas somáticas las experiencias que se derivaban de sus prácticas. La ampliación de las posibilidades del cuerpo expresivo viene sostenida por una serie de descubrimientos que se dan en otros campos que no son el artístico pero que se relacionan con él creando sinergias entre artistas y profesionales de otros ámbitos.

Martha Mangione, en su estudio sobre los orígenes y la evolución de la somática, relaciona históricamente el nacimiento de la danza moderna con el desarrollo de las teorías y prácticas

64 “As an exchange deepened across disciplines, somatic inquiry also found entry into some research methodologies such as: action research; ethnographic study; frequency counts in movement observation; phenomenology; pilot studies for quantitative research; and qualitative case study”. Idem.

65 F. Matthias Alexander. *El uso de sí mismo*. Urano, Barcelona, 1995, op. cit., p. 17.

somáticas. En él da una explicación de las características de la danza moderna que entroncan con modos y maneras presentes también en la somática. Además de que en las dos disciplinas se dan de manera paralela ciertas preguntas comunes, explica Mangione, la danza moderna y la somática compartirían figuras relevantes en ambos campos. Esto se debe, según la autora, a que ni la danza ni la somática separan al cuerpo como objeto de estudio de su experiencia viva, sino que lo valoran en su condición total de ser humano.⁶⁶ Podemos decir que, de algún modo, las conexiones a las que apuntaba Dewey con su tesis de continuidad empezaron a hacerse efectivas ya en su tiempo. Alrededor del cambio entre los siglos XIX y XX, las formas de la danza moderna surgieron como alternativa a las formas del ballet respondiendo a las inquietudes de su época y poniendo en la escena cultural los primeros descubrimientos de las técnicas somáticas. Como dice Eddy refiriéndose a Isadora Duncan y Mary Wigman: “Ellas dieron forma en la cultura a lo que los primeros pioneros somáticos estaban trabajando. Como bailarinas estaban rompiendo reglas, como personas estaban reintroduciendo modelos no cartesianos.”⁶⁷

Si la sustancia en la estética pragmatista, dice Dewey, es diferente del sujeto y se relaciona con los objetos artísticos podríamos plantear la hipótesis de que la sustancia de la danza es entonces el movimiento como culminación de la voluntad expresiva del bailarín, siendo la forma la calidad de esa sustancia informada desde el cuerpo. Que algo, cuerpo u objeto, adquiera una forma permite evocar, como hemos visto al hablar de resonancia, la sustancia de tal manera que se incorpora en la propia experiencia del artista y en la del espectador. En el caso de la danza, podríamos establecer, esto supondría una modificación sensible del organismo como materia transmisora. Tal y como Dewey sostiene que “las condiciones formales de la forma artística” están “arraigadas en lo profundo del mundo”⁶⁸ podríamos decir que la danza arraiga sus formas en lo profundo del soma. Maxine Sheets-Johnstone hace una aproximación a lo que esto podría significar en su libro *The Phenomenology of Dance*:

Dado que el bailarín es consciente de manera previa del movimiento como una pura forma en la creación, su conciencia pre-reflexiva de la forma es una conciencia de su flujo dinámico puro; por lo tanto, es una conciencia de la línea dinámica del movimiento, su estructura cualitativa total. A través de tal conciencia, el bailarín puede crear y aprehender la totalidad y la vitalidad de la forma, algo de momentos o puntos no determinados, pero que continuamente pulsa, que fluye y se revela perpetuamente (...).⁶⁹

La interacción del organismo vivo con su entorno es, según Dewey, la fuente de todas las formas de resistencia, tensión, adelanto, equilibrio -es decir, de aquellos elementos esenciales para la experiencia estética- que constituyen la forma. Estos elementos de interacción se incluyen, dice el autor, en la obra artística mediante el ritmo y afirma: “Hay un ritmo en la naturaleza antes de que la

66 Martha Mangione. “The origins and evolution of somatics: interviews with five significant contributors to the field”, Tesis Doctoral. The Ohio State University, 1993, p. 12.

67 Martha Eddy. “A brief history of somatic practices and dance (...)”, op. cit., p. 10

68 John Dewey. *El arte como experiencia*., op. cit., 133

69 “Since the dancer is pre-reflectively aware of movement as a *sheer* form-in-the-making, her pre-reflective awareness of the form is an awareness of its pure dynamic flow; hence, it is an awareness of the dynamic line of the movement, its total qualitative structure. Through such awareness the dancer is able to create and apprehend the totality and vibrancy of the form, something of no given moments or points, but which continually pulsates, which perpetually flows and is revealed (...)” Maxine Sheets-Johnstone. *The Phenomenology of Dance*, Temple University Press, 2015, p. 78.

poesía, la pintura, la arquitectura y la música existan".⁷⁰ Del mismo modo en la danza, de una manera muy evidente, se compone con el ritmo. Anna Halprin, quien introduciría en la danza contemporánea la técnicas somáticas, actualiza el pensamiento de Dewey en los años 60 describiendo así su voluntad de proceder en la práctica artística desde una concepción somática que quiere operar desde lo que es orgánico en el cuerpo que se mueve: "Mi manera no es imitar las formas externas de la naturaleza, no es usar la naturaleza como telón de fondo. Lo que intento es alcanzar los lugares más profundos dentro de mí que enfatizan y empatizan con sus procesos básicos".⁷¹

Cuestiones como las conexiones entre el sistema nervioso y el músculo-esquelético o el descubrimiento de la fascia -el órgano mediador entre piel y músculo, implicado en la transmisión del peso en el cuerpo mientras este se mueve- han convertido a la danza en un campo de pruebas posible y sensible para la ciencia médica. La apreciación minuciosa del peso o la atención a la piel como continuo son prácticas que surgen de preguntas muy concretas y que generan formas e imágenes sensibles muy alejadas a las que se daban cuando el interés en el movimiento era puramente formal. Y también de cuando el interés era expresivo. En la danza contemporánea aparece el espacio para el estudio del movimiento humano como movimiento más allá de su funcionalidad para otros fines. ¿Qué ocurre si la danza no quiere expresar nada más lejos de lo que se expresa? Un movimiento perceptivo en el tiempo y el espacio que genera formas visibles. La materia perceptiva de la que la danza saca nuevos materiales para informar el cuerpo es la somática. Eddy recoge en su estudio como la danza desde los años 70, la que Mangione describe cómo la explosión de la comunicación global y los cambios culturales de su década, provocaron un verdadero auge de los "somáticos".⁷² Y como esa conexión que lleva a una conciencia más profunda del yo que se mueve es tan afín a la medicina como a la danza:

Los educadores y coreógrafos de la danza pueden haber tropezado con este tipo de intervenciones en el proceso de enseñanza del movimiento. Martha Myers fue pionera en la fertilización cruzada de los somáticos dentro del "mundo de la danza" patrocinando talleres de terapia corporal en el *American Dance Festival* una vez que estuvo en la Universidad de Duke. También fue pionera en el advenimiento de "la ciencia y la somática de la danza" al invitar a doctores e investigadores de la Universidad de Duke a unirse a bailarines para explorar el movimiento en el suelo y aprender sobre sus cuerpos. Su trabajo seminal continúa alimentando la vitalidad de la educación somática dentro de la comunidad científica de la danza (por ejemplo, en las conferencias de la *International Dance Science and Medicine Association*), así como en la comunidad profesional de la danza.⁷³

70 John Dewey. *El arte como experiencia*, op. cit., 166.

71 "My way is no to imitate the outward forms of nature, not use nature as a backdrop. But attempt to reach into the deepest places inside myself that emphasize and empathize with its basic processes". En *In Returning Home*, documental dirigido por Andy Abrahams Wilson con la colaboración del performer Eeo Stubblefield, Open Eye Pictures, 2003.

72 Martha Eddy. "A brief history of somatic practices and dance (...)", op. cit., p. 23.

73 "Dance educators and choreographers may have stumbled upon these types of interventions in the process of teaching movement. Martha Myers was seminal in cross-fertilizing somatics within 'the dance world' by sponsoring body therapy workshops at the 'American Dance Festival' once it was at Duke University. She also pioneered the advent of 'the science and somatics of dance' by inviting doctors and researchers from Duke University to join dancers in exploring movement on the floor to learn about their bodies. Her seminal work continues to fuel the liveliness of somatic education within the dance science community (e.g., at International Dance Science and Medicine Association conferences) as well as in the professional dance community". Martha Eddy. "A brief history of somatic practices and dance (...)", op. cit., p. 9.

El campo de la danza ha sido y es actualmente un campo propicio a los métodos de investigación somática. Esto se debe a que la danza tiene un componente de aprendizaje experimental. En la danza se aprende haciendo y sintiendo con el cuerpo. Siendo en la s mica el sentir ya un hacer de la atención, atender es empezar a bailar. La danza moderna, dice Eddy, sienta un precedente para tumbarse y construir desde la escucha.⁷⁴ Esto puede observarse en algunas propuestas de la danza contemporánea. El primer *Accumulation* de Brown construía una secuencia completa en la horizontal, y también la horizontal empieza a ser una situación frecuente en la formación de los bailarines, donde cada vez se incluyen más de estas técnicas s micas para evitar lesiones, mejorar el rendimiento y ampliar los registros del cuerpo como medio expresivo. La intersección, como ejemplo, entre Brown y sus bailarines con la técnica Klein, una técnica s mica desarrollada en los años 70, se hace eco de esta profunda relación entre ámbitos que puede relacionarse, como veremos a continuación, en la somaestética.

Cada bailarín, considerado en su particularidad como apariencia de ese trabajo s mico, -recogiendo la idea de inapariencia desarrollada por Richir a través de Heidegger-,⁷⁵ pudiera ser testimonio de que no hay una verdad única y de que la opción de tomar decisiones aparece, como dice Eddy, “si uno elige asumir la responsabilidad para con el cuerpo y el proceso de vida”.⁷⁶ Esto indicaría un grado de afectación psicofísica del trabajo s mico que daría una manera de estar en el mundo. Para la danza moverse de forma en forma es moverse de afecto en afecto. Entender la forma de la danza s micamente, como proceso por el que la experiencia s mica se revela como información senso-perceptiva que informa a un movimiento, puede hacer que cada una de estas encarnaciones subjetivas sean genuinas, no por verdaderas, sino por estar íntimamente intrincadas con el sentir del cuerpo que se mueve. Como esas formas afectan a los cuerpos es una pregunta que, como veremos en el último apartado, puede hacerse tanto desde la somaestética como desde la danza.

Como arte, la danza también sería generadora de un tipo de conocimiento que se da desde la percepción sensorial, compartiendo con la filosofía clásica un especie de hábito inquisitivo que la acerca a ella por la pregunta desde el cuerpo pero que la aleja por no sujetar a los cuerpos de manera férrea a la razón discursiva. Siempre hay en el cuerpo algo que escapa de la aprehensión puramente racional, algo inaparente que est  pero no se muestra,⁷⁷ que la filosofía clásica busca superar por el perfeccionamiento entre sentidos y razón y que Shusterman, como veremos en el siguiente

74 Ibidem. p. 7.

75 “En efecto, después de este breve preámbulo, bastaría con reflexionar sobre la cuestión de saber si puede haber una “verdad de la apariencia y sobre el hecho de que, si esta posibilidad existe esa “verdad” ya no va a poder tener el sentido clásico, dado que ello supondría reconducir la apariencia al ser o a la relaidad del no-ser, de la ilusión o la mentira, para darnos cuenta de que esta “verdad” solo puede ser “verdad” (con comillas fenomenológicas) de la apariencia misma y, por tanto, para darnos cuenta de que la cuestión de la verdad de la “apariencia” es la cuestión misma de la fenomenología”. Marc Richir. *El cuerpo (seguido de La verdad de la apariencia)*. Logaritmo amarillo, Brumaria, Madrid, 2015, p. 111.

76 Eddy. “A brief history of somatic practices and dance (...)”, op. cit., p. 5.

77 “(...) el fenómeno como nada más que fenómeno es lo que hay de más inasible y de más inaparente. Si las apariencias resistieron con tantas astucias (aparentes) a los esfuerzos del pensamiento clásico por reducirlas; si la filosofía fue seguida sin cesar, como si de su sombra se tratara, por la sofística y el escepticismo, es porque en las apariencias o en los fenómenos ha habido siempre algo de irreducible, algo que desafía a los poderes de la Razón (de la identificación no-contradictoria), o algo que nunca es sino circularmente reducible, en la implosión interna de las paradojas lógicas”. Marc Richir. *El cuerpo (seguido de La verdad de la apariencia)*, op. cit., p. 113.

apartado, quiere integrar en su somaestética. No se trataría entonces de juzgar a la percepción sensorial en relación a su grado de fiabilidad en su apreciación del mundo, si no de contar con la percepción sensorial en nuestra apreciación de él. De ese modo la vida, como también la danza, puede proporcionar una dirección mejorada de la experiencia en tanto “los sentidos, pertenecientes al soma están condicionados por él”.⁷⁸ El soma, como cuerpo vivo, gestiona cualitativamente tanto nuestras experiencias vitales como las estéticas.

3. La propuesta somaestética como teoría de la experiencia.

La somaestética es un campo de investigación interdisciplinar que se ocupa del estudio y la conexión de disciplinas teóricas, empírica y prácticas que tienen relación con la percepción corporal dentro de la filosofía y el arte. Como proyecto, surgió del trabajo del filósofo norteamericano Richard Shusterman en relación a su interés por la estética pragmatista y, en palabras de Rosa Fernández Gómez, en relación también a la idea clásica de la filosofía como “arte de vivir”.⁷⁹ Si bien la estética pragmatista, según Shusterman, aboga por un compromiso más activo y creativo que la estética tradicional, la propuesta somaestética establece de un modo más radical que tanto en el arte, como en cualquier otra actividad, el papel del cuerpo como herramienta es ineludible y fundamental y propone, a través de un relación de cuidados con y para el cuerpo, la mejora de la acción humana.

Conocido por sus contribuciones al campo de la estética, Shusterman introduciría la somaestética en el último capítulo de su libro *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte* editado por primera vez en el año 1992.⁸⁰ En esta obra, que ha sido traducida a catorce idiomas, entre ellos al español en la edición de Idea Books del año 2002, el autor recupera *El arte como experiencia* de John Dewey para repensar el arte desde su visión. Con una vinculación primera con la tradición de la filosofía analítica, el pensamiento de Shusterman incluyó posteriormente el pragmatismo por el contacto con Richard Rorty y Nelson Goodman, dos filósofos contemporáneos cuyo enfoque considera percepciones de la visión pragmatista.⁸¹ El mismo autor explica esta incorporación con estas palabras en la entrevista para la revista Laocoonte:

Mi libro *La estética pragmatista* afirmaba explícitamente el objetivo de tender un puente entre la filosofía analítica y continental al integrarlas dentro de una visión pragmatista, un camino intermedio que combina la claridad y la racionalidad del pensamiento analítico con la amplitud histórica, la profundidad cultural y el compromiso socio-político de la filosofía continental.⁸²

78 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 362.

79 Rosa Fernández Gómez. “Conversando con Richard Shusterman: Pensar desde el cuerpo, de la estética pragmatista a la somaestética”, en *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes*. Vol. 2, nº2, Valencia, 2015, p. 9.

80 Ídem.

81 Íbidem, p. 11.

82 Íbidem, p. 9.

La obra de Shusterman recoge intereses diversos pero, dado el marco de este trabajo, nos centraremos en primer lugar en tratar de comprender su teoría estética dentro de la somaestética, para desarrollar después el tema la cognición afectiva y entender según su propuesta como forma y afecto se relacionan en el arte.

3.1. El desarrollo de la estética pragmatista.

Si la estética de Dewey ya tenía la vocación de servir al proyecto pragmatista hablando del arte como experiencia, la somaestética de Shusterman amplía esta visión aportando un desarrollo de la implicación del cuerpo en los procesos de la vida y el arte. El autor localiza en primer lugar el potencial estético en el cuerpo.⁸³ Desde la somaestética práctica -hablaremos más tarde de la distinción entre somaestética analítica, pragmática y práctica-, el cuerpo no es sólo un objeto de valor y creación estéticos, sino también, dice Shusterman, un “médium sensorial decisivo”.⁸⁴ Esta condición del propio cuerpo como canal somático es la que potencia tanto nuestras relaciones con todos los objetos, sean estos estéticos o no, como la relación que podemos establecer con materias que pudieran no ser consideradas de antemano o en esencia estéticas. Shusterman ofrece esta descripción:

La somaestética puede definirse provisionalmente como el estudio crítico, meliorativo, de la experiencia y el uso del cuerpo propio como sede de apreciación sensorio-estética (*aísthesis*) y autoformación creativa. Se dedica también por tanto al conocimiento, los discursos, las prácticas, y las disciplinas corporales, que estructuran esa atención somática o puedan mejorarla. Si dejamos de lado el prejuicio filosófico tradicional contra el cuerpo y recordamos sencillamente los objetivos centrales de la filosofía de conocimiento, autoconocimiento, acción apropiada, y su búsqueda de la buena vida, entonces el valor filosófico de la somaestética debería quedar claro de varios modos.⁸⁵

Comprender la “función decisiva y compleja del cuerpo en la experiencia estética” es la tarea que se propone la somaestética presentándose como una disciplina con una utilidad potencial para la comprensión del arte.⁸⁶ Más allá de su vinculación con Dewey, Shusterman relaciona la somaestética a la tradición anterior recuperando la definición de Baumgarten de la estética como “la ciencia de la cognición sensorial y destinada a su perfección”.⁸⁷ Y aunque Baumgarten, dice Shusterman, eluda el tema del cuerpo, trata el tema de la cognición sensorial en su consideración de la estética como una disciplina cognitiva que mejora la vida.⁸⁸ Aunque la visión de Baumgarten desaparecería después del siglo XVIII, quedando las consideraciones estéticas restringidas al ámbito de la belleza y el arte, Shusterman la recupera porque incluye la posibilidad de un desarrollo de la persona, tanto en el ámbito cultural como en el vital, que le permite aprender a través de los

83 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 354.

84 *Ibídem*, p. 357.

85 *Ibídem*, p. 361.

86 *Ibídem*, p. 335.

87 *Ibídem*, p. 359.

88 *Ibídem*, p. 357.

sentidos poniéndolos en diálogo en última instancia con la razón. El proceso cognitivo tendría de este modo la raíz corporal que sostiene que aprendemos y percibimos desde el cuerpo y a través de él.

Mientras la filosofía analítica, dice Shusterman, “examina el cuerpo como criterio de la identidad personal y como la base ontológica (mediante su sistema nervioso central) para explicar los estados mentales”,⁸⁹ el pragmatismo y la filosofía continental ofrecen una consideración más extensa del mismo en la que se basa la disciplina de la somaestética. Según el autor, la fenomenología sitúa al cuerpo en una situación más compleja pero también más rica para considerar cuestiones que trascienden a la de la identidad. Adoptando la idea de Merleau-Ponty del ser en tanto que soporte fenomenológico del sujeto, la somaestética añadiría una capa más considerando dentro de su proyecto un trabajo técnico en relación a aspectos propioceptivos:

Merleau- Ponty exalta la espontaneidad de la intencionalidad corporal como plenamente eficiente y suficiente para nuestras necesidades. A ésta le contrapone la reflexión somática (por ello entiendo la atención reflexiva y crítica a lo que el propio cuerpo hace y siente) que impide u obstaculiza nuestra milagrosamente eficaz espontaneidad somática. Aunque admiro igualmente el increíble poder de nuestra espontaneidad somática (y la alabo en mi libro *Beneath Interpretation*), insisto asimismo en que a veces dicha espontaneidad (que siempre está basada en hábitos sedimentados) puede ser ineficaz y problemática cuando los hábitos que la han conformado son malos hábitos. En esos casos, no podemos confiar en la espontaneidad para corregir el mal hábito ya que la acción espontánea simplemente repetirá dicho hábito. Por el contrario, necesitamos reflexionar críticamente acerca de nuestros hábitos somáticos para poder corregirlos. No podemos corregirlos sin saber lo que son, y no podemos saber lo que son sin examinarlos críticamente mediante una atención reflexiva. Por ello, mi visión es más pluralista que la de Merleau-Ponty al defender ambas, la espontaneidad y la reflexión crítica, cada una en su propio lugar o contexto. Mi teoría es también más pragmática al proponer y examinar diversos métodos somáticos para incrementar la conciencia somática y mejorar la reflexión somática. Merleau-Ponty se limita a la teoría y no se implica en ejercicios prácticos para despertar la conciencia corporal.⁹⁰

Es por ello que Shusterman prefiere no hablar de cuerpo y utilizar en cambio el término “soma”, de un modo similar al que veíamos en Hanna, aludiendo que “cuerpo” tiene connotaciones que pueden llevar a confusión. El propio autor reconoce el uso del término “carne”, introducido por Merleau-Ponty para desarrollar, explica, su teoría de la encarnación pero lo rechaza por su asociación al pecado en la cultura occidental cristiana así como por denotar que no considera ni los huesos “ni el esquema sensoriomotor que constituye nuestros hábitos y son una parte central de nuestro yo somático y de nuestra experiencia”.⁹¹ El término “soma”, con su consideración de cuerpo vivo, “que siente y se fija objetivos, un cuerpo con subjetividad e intencionalidad y que también está conformado por la cultura”⁹² resultaría más adecuado que el compuesto “cuerpo-mente”

89 Ibídem, p. 366.

90 Rosa Fernández Gomez. “Conversando con Richard Shusterman (...)”. op. cit., p. 16.

91 Richard Shusterman. “*The Body as Background: Pragmatism and Somaesthetics*” en *Knowing without thinking. Mind, Action, Cognition and the Phenomenon of the Background*. McMillan Publishers Limited, Londres, 2012, p. 206.

92 Rosa Fernández Gomez. “Conversando con Richard Shusterman (...)”, op. cit., p. 16.

utilizado por Dewey y que subrayaría, según Shusterman, el dualismo tradicional que la somaestética se propone superar.⁹³

Con la intención de superar este doble dualismo, entre cuerpo y mente y entre teoría y práctica, Shusterman da a su propuesta somaestética tres dimensiones diferenciadas. Por un lado, la *somaestética analítica* se ocuparía de describir “la naturaleza básica de las percepciones y prácticas corporales y su función en nuestro conocimiento y construcción de la realidad”.⁹⁴ Desde aquí se podrían tratar, según el autor, además de temas ontológicos y epistemológicos tradicionales, “ese tipo de indagaciones sociopolíticas que Foucault y Pierre Bordieu han hecho centrales” con una lógica descriptiva.⁹⁵

Ante esta lógica descriptiva la *somaestética pragmática* tendría una vocación “normativa clara, un carácter prescriptivo” en la proposición de métodos experienciales desde la somática que puedan ampliar la experiencia y el uso del cuerpo reconociendo las técnicas somáticas modernas -como la técnica Alexander, Feldenkrais y otras-,⁹⁶ como métodos para afinar el sistema perceptivo a través del cuidado y la atención hacia el organismo desde la consideración de este como “sujeto-función del cuerpo como sede viva de experiencia bella, personal”.⁹⁷

Finalmente, mientras que las dos anteriores funcionarían como metodologías, la *somaestética práctica* consistiría en “practicar tal atención mediante un trabajo del cuerpo inteligentemente disciplinado, destinado al autoperfeccionamiento somático (sea de un modo representacional, experiencial o performativo)”.⁹⁸ Estaría en este ámbito la práctica de la danza y, aunque volveremos a la danza desde la somaestética más adelante, nos gustaría reproducir como llamado a la presencia de la danza en la cultura en tanto que generadora reconocida de conocimiento y saberes, las palabras con las que Shusterman acaba la descripción de la somaestética práctica:

Sin que tenga relación con el decir, sino con el hacer, esta dimensión práctica es la más descuidada por los filósofos del cuerpo académicos, cuya dedicación al *logos* discursivo se caracteriza por acabar textualizando el cuerpo. Para la práctica somaestética, cuanto menos se diga, mejor, *siempre que* esto signifique más trabajo hecho realmente. Pero, desgraciadamente, esto suele significar que el trabajo real del cuerpo simplemente se deja del todo fuera de la práctica filosófica. Por desgracia, en la filosofía lo que queda sin decir suele quedar sin hacer, por lo que la actividad concreta del trabajo del cuerpo tiene que ser llamada enfáticamente la dimensión práctica decisiva de la somaestética, concebida como una disciplina filosófica comprensiva interesada por el conocimiento de sí y el cuidado de sí”.⁹⁹

93 Rosa Fernández Gomez. “Conversando con Richard Shusterman (...)”, op. cit., p. 15.

94 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 367.

95 *Ibíd.*, p. 368.

96 “Muchas de mis percepciones teóricas y los ejemplos que utilizo para ilustrar mi teoría derivan de mi práctica real con diferentes técnicas corporales, en especial de mi práctica Feldenkrais pero también de otras que también he practicado aunque que a menudo no destaco, como el culturismo. Lo practiqué seriamente durante casi un año pero lo dejé porque no me gustaba la sensación y la apariencia corporal que adquirí”. Rosa Fernández Gomez. “Conversando con Richard Shusterman (...)”, op. cit., p. 16.

97 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 371.

98 *Ibíd.*, p. 374.

99 *Ídem.*

En esta relación entre ámbitos de la somaestética, planetada por Shusterman como vasos comunicantes, cabría destacar también el fenómeno de la “encarnación” en la danza. Ese concepto de Nietzsche del cuerpo como “templo de carne”¹⁰⁰ traído a la práctica y teoría de la danza moderna por Delsartes -en un cuerpo que quiere encarnar con un gran componente místico-religioso-, es actualizado en la danza contemporánea por una idea de encarnar en tanto que incorporar -*embodiment*- la experiencia de la danza a muchos distintos niveles.¹⁰¹ La encarnación desde técnicas somáticas sería una manera. El entrenamiento para la danza puede enseñar métodos somáticos que el bailarín encarna y que, por tanto, no quedan en el estudio. Al ser el cuerpo necesario para la vida, tanto como para la danza, ambas esferas de la existencia del bailarín quedan impregnadas de esta mayor conciencia sensorceptiva.

3.2. La cognición afectiva y su importancia en el arte.

En *Affective Cognition: From Pragmatism to Somaesthetics*, un artículo publicado en el número 60 de la revista *Intellectica*, Shusterman trata el tema de la cognición encarnada desde los recursos del pragmatismo clásico reconociendo dimensiones afectivas y estéticas que operan en profundidad.¹⁰² Por ser la pregunta de cómo las formas afectan a los cuerpos común a la somaestética y a la danza hemos creído pertinente dedicar un punto de este trabajo al estudio de la cuestión. Si bien la deriva histórica que dibuja Shusterman es muy interesante, nos ceñiremos a las consideraciones generales que desde el texto puedan servir para la comprensión de la danza contemporánea y el análisis posterior de *Accumulation with Talking plus Watermotor* de Brown.

Reconociendo su naturaleza esencialmente encarnada, la somaestética, dice Shusterman, está interesada en explorar el papel del afecto en nuestra experiencia somática por sus implicaciones generales en la vida humana. El argumento somaestético es que si el afecto ayuda a dar forma a nuestras acciones, incluidas aquellas que sirven para la adquisición de conocimiento, una mayor conciencia de nuestro afecto puede proporcionarnos una mejor comprensión de nuestras acciones que a su vez puede utilizarse para mejorar nuestra conducta y nuestro conocimiento. El elemento principal de este argumento, y muy importante para la danza, es que si el afecto se encarna entonces una conciencia corporal ampliada puede informar de una manera más precisa sobre la afectación de las formas.¹⁰³

El deseo de afectar estaría en la base, según Shusterman, de toda acción humana. Y sigue diciendo “nuestra naturaleza apasionada, nuestros sentimientos, emociones o estado de ánimo proporcionan el estímulo dinámico o desencadenante de la acción, incluida la acción involucrada en la cognición y la investigación”.¹⁰⁴ Para el autor es William James quien explica, dentro del pragmatismo clásico, el papel principal del afecto en el pensamiento y en la acción, así como su importancia como “generador de creencia y valor”.¹⁰⁵ Según James, sigue explicando Shusterman,

100 Roberto Fratini. “Torbellinos inteligentes (...)”, op. cit., p. 53.

101 Ídem.

102 Richard Shusterman. “Affective Cognition: From Pragmatism to Somaesthetics”, op. cit., p. 57

103 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., 52.

104 Richard Shusterman. “Affective Cognition: From Pragmatism to Somaesthetics”, op. cit., p. 52.

105 Ídem.

nuestras creencias se fundamentan en estados de ánimo así como nuestra valoración de las cosas depende de los sentimientos que estas cosas despierten en nosotros.

En Dewey, prosigue Shusterman, esta consideración de James de que el pensamiento está influido por los estados de ánimo se traduce en una insistencia en que nuestros procesos cognitivos son complejos. El pensamiento, en el que intervienen tanto nuestras necesidades como nuestros sentimientos, tiene también un efecto inhibitorio sobre la acción así como el deseo nos estimula a ella. Para el pragmatismo, sostiene Shusterman, “el corazón no era un mero órgano que bombeaba sangre o bombeaba metafóricamente sentimiento y acción desencadenada, denotaba una dimensión afectiva que era importante y productiva en la formación del pensamiento y el juicio”.

El término afecto, que Shusterman contempla en la variedad de términos que se dan en el pragmatismo clásico, es utilizado por la somaestética como un concepto global que incluye, entre otros posibles, emoción, sentimiento, estado de ánimo o pasión. Y sigue haciendo una distinción entre estado de ánimo y emoción o sentimiento por ser estos los términos más utilizados por el pragmatismo en sus inicios. El estado de ánimo, explica, es más “omnipresente, duradero, penetrante y general que las emociones o los sentimientos” y no tiene una intencionalidad, en relación a algo, como la que tienen la emoción y el sentimiento. Las emociones y los sentimientos, concluye Shusterman, tienen una consideración más somática y fisiológica.¹⁰⁶ Esta consideración resulta principal, como veremos en la última parte de este trabajo, en la transmisión de los afectos en la danza.

Tenemos entonces, resume Shusterman, que para el pragmatismo el afecto moldea tanto nuestras ideas y emociones como nuestras creencias. Siendo el sistema de creencias una guía para la acción, el afecto estaría presente en última instancia también en nuestros actos. Y concluye subrayando algo que desde el primer pragmatismo resulta esencial para entender la danza, que la oposición clásica entre pensamiento y acción no es tal. Lo explica de esta manera:

Una de las ideas clave del pragmatismo clásico es que el pensamiento genuino también implica la acción, al igual que toda percepción, porque la vida cognitiva es fundamentalmente activa. Esta naturaleza esencialmente activa, además, no es simplemente reactiva como sugiere el modelo tradicional de estímulo-respuesta.¹⁰⁷

Por tanto, el pensar con mover al que hace referencia Marie Bardet en la filosofía actual de la danza, ya estaba presente en el pragmatismo. Como Dewey argumentó, dice Shusterman, nuestra percepción del estímulo, por pequeña que esta sea, ya implica una dirección de la atención en un movimiento que se orienta hacia él. Para la danza que utiliza técnicas somáticas, este pensamiento supondrá un cambio de paradigma en la concepción del movimiento y su expresión así como también en la consideración de la disciplina como generadora de conocimiento acerca de la condición humana.

¹⁰⁶ Ídem.

¹⁰⁷ Ibídem, p. 61.

La vocación interdisciplinar de la somaestética da cabida a presentar brevemente aquí una teoría que desde la ciencia cognitiva mantiene relaciones tanto con la estética pragmatista como con la danza. En relación con las dimensiones estéticas y afectivas de la cognición, el sistema neuronal de Damasio observa el problema principal de la expresión en las teorías estéticas e intenta ofrecer desde su campo consideraciones que puedan resultar de ayuda para entender tanto los objetos como los procesos artísticos. Cómo el arte puede transmitir a través de sus formas es la pregunta que se hace Susan Pashman y que creemos pertinente considerar aquí por su afinidad tanto con la visión de la somaestética como por su relación con el concepto de resonancia de Dewey.¹⁰⁸

De qué manera una forma particular se convierte en una forma sentida a través de la experiencia estética es lo que la autora intenta entender a través del modelo neuronal de Damasio de la expresión danzada. En la danza, dice Pashman, hablar de forma es referirse tanto a la forma cambiante del cuerpo que baila como a las formas visibles que este genera en el espacio. La danza se distingue de las otras artes por el motivo de que el bailarín encarna sus formas. El público, prosigue Pashman, que no es capaz de ver las emociones del bailarín, puede aprehender cuestiones invisibles a través de las formas que este genera. De qué modo los movimientos de la danza transmiten su contenido es lo que la ciencia cognitiva se ocupa de saber.

Como hacía referencia en el apartado primero, el concepto de resonancia de Dewey es el que intenta explicar como el artista elige de entre todas las formas posibles aquellas que le resultan significativas para transmitir una visión a través de su obra. Estas formas, según el autor, volverían a activarse en el proceso de recepción despertando en el espectador algún tipo de reconocimiento. No es sorprendente, dice Pashman, que el tipo de modelo empírico que Dewey buscaba para entender la experiencia estética fuese apoyado por desarrollos en la psicología perceptual. La investigación contemporánea sobre la observación de la danza, explica a continuación la autora, demuestra que el espectador realmente "modela" en su percepción los movimientos bailados que observa. Los patrones eléctricos registrados por la ciencia cognitiva en el cerebro del espectador descubrieron que ese "modelado" ocurre en el nivel neuronal como una imitación del movimiento percibido.

Lo que el espectador de la danza ve, dice Pashman, es una secuencia de formas móviles que se relacionan con una secuencia de patrones de tensión que se dan en el cuerpo del bailarín y lo que experimenta, prosigue, es un patrón de tensión similar que surge en su propio cuerpo aún sin realizar los movimientos de la danza que observa. La resonancia involucrada en esta transmisión reside en que en ambos cuerpos, en el del bailarín y en el del espectador, existe una actividad neuronal similar que funciona a modo de espejo en el que el espectador de danza se mira al apreciar el movimiento del cuerpo que baila. El modelo neurobiológico de Antonio Damasio, apoya empíricamente el concepto de emoción de James como un suceso fisiológica, estableciendo una conexión neuronal entre el movimiento corporal y la emoción.¹⁰⁹

108 Susan Pashman. "Feeling is movement: Damasio's neural model of dance expression" en *Dance Research*, volume 35.2, Edinburgh University Press, 2017, pp. 258-273.

109 Ibídem, p. 265.

Para seguir explicando como en la danza forma y afecto se relacionan mediante la resonancia, Pashman adopta la terminología de Damasio que nos remite a términos que Shusterman, como hemos visto con anterioridad en este mismo punto, explicaba al hablar de la cognición afectiva. La “sensación”, según Damasio, es la identificación de un estímulo que se da en una célula receptora. Esta ocurre a nivel electroquímico y es un acontecimiento en el que no interviene la conciencia. La sensación es un movimiento a nivel celular, un cambio inconsciente que para Damasio podría ser cuantificable. Mientras que en los organismos más sencillos, explica, la sensación funciona como una brújula para la supervivencia, en los organismos dotados de conciencia las sensaciones pueden convertirse, sostiene Damasio, en percepciones conscientes capaces de dar cuenta de apreciaciones subjetivas.¹¹⁰

Relacionado con la sensación, sigue Pashman, Damasio explica lo que es la “percepción”. Apoyada por los actuales descubrimientos en neurociencia, su teoría sostiene que la percepción es la conciencia subjetiva e íntima de esos movimientos internos de la sensación. La percepción, dice Damasio, solo puede ocurrir cuando los cambios corporales inconscientes producidos por la sensación se reconocen como sentimientos. La sensación, concluye el autor, es un movimiento mecánico de reflexión mientras que la percepción involucra la conciencia para informar al organismo de un suceso.¹¹¹

Esta misma distinción vemos en la explicación del autor de emoción y sentimiento. La “emoción” es un movimiento reflexivo inconsciente común a todos los seres vivos y el “sentimiento” comporta una conciencia subjetiva de esa emoción. Tal conciencia subjetiva es la que entraña la importancia del sentir, dice Pashman, en las teorías de la expresión. Para Damasio, sigue explicando la autora, el sentimiento es una emoción llevada a la conciencia. Lo explica de este modo:

Quando una emoción se "representa" a uno mismo, se siente. El movimiento reflejo e inconsciente adquiere una "sensación" solo en el organismo que posee la conciencia evolucionada que incluye un yo para sentir o estar consciente de ello. El vínculo entre movimiento y sentimiento ahora es claro: lo que termina como sensación consciente y percibida, en todos los casos debe comenzar en el nivel celular como movimiento, movimiento hacia o desde y estímulo ambiental.¹¹²

Para acabar de entender cómo todos estos conceptos operan en la danza Pashman habla de la sensación cinestésica. Dicha sensación es la que se relaciona con el sentido propioceptivo que veíamos al explicar la somática. Los receptores sensoriales presentes tanto en la musculatura como en la fascia se activan mediante el movimiento proporcionando al organismo información sobre el tono que es procesada por el cerebro. Ese sentido de tensión muscular, dice Pashman, es el mismo que tuvo en cuenta John Martin durante la aparición de la danza moderna para explicar el origen de la emoción en la expresión bailada, un nuevo modo de ver la danza que Martin expresaría con estas palabras en el año 1933: “La danza moderna no es un sistema sino un punto de vista”.¹¹³

110 *Ibíd.*, p. 266.

111 *Ibíd.*, p. 265.

112 *Ibíd.*, p. 266.

113 “The Modern Dance is not a system but a point of view”. *Ibíd.*, p. 269.

La percepción cinestésica, continúa Pashman, se da tanto a nivel inconsciente como consciente. La sensación primera es inconsciente mientras la percepción de esa sensación es consciente. Ambas provienen de la percepción del mismo fenómeno pero generan dos tipos de evento, uno físico y otro mental. Podríamos decir que la unidad psicofísica del individuo, que promueve tanto la somaestética de Shusterman como las técnicas somáticas, tiene en la percepción cinestésica una razón de ser. Tendríamos que considerar la cinestesia, concluye Pashman, como un fenómeno doble que es por un lado una sensación de movimiento y por el otro la percepción consciente de esa sensación que el movimiento comporta. Esta percepción consciente del movimiento, como veremos, es lo que las técnicas somáticas ofrecerán a la danza.¹¹⁴

El reconocimiento de patrones cinestésicos, dice Pashman, que relacionan emociones con disposiciones y tonos musculares son los que nos permiten reconocer sensaciones familiares y son los que, del mismo modo, hacen que la danza provoque reacciones fisiológicas en los espectadores. La teoría neuronal de Damasio, sigue explicando, establece que nuestro conocimiento del movimiento de nuestro propio cuerpo es de origen interno pero que del mismo modo puede reconocerse el movimiento que se ve por la actividad de las neuronas espejo. Al ver mover, concluye, se ponen en marcha patrones cinestésicos a través de la imagen que la sensación representa como los propios movimientos desencadenando una respuesta emotiva:

Al ser las representaciones conscientes de los movimientos internos de nuestros cuerpos (percepciones cinestésicas) son sentimientos emocionales, patrones de tensión muscular percibidos conscientemente en todo el cuerpo. El modelo de Damasio establece que la cinestesia es simplemente un sexto sentido que, como otros sentidos, puede representarse en la conciencia como "sentimiento".¹¹⁵

De esta manera, recoge Pashman, el modelo de Damasio explica la relación de afecto que se da en la danza entre el cuerpo del bailarín y el del público. Dentro del espectador, prosigue, mediante este mecanismo neuronal que replica el patrón cinestésico observado “descubrimos las representaciones resultantes en la consciencia del espectador, su propia emoción sentida”. Este reflejo compartido nos permite, concluye Pashman, utilizar la noción de resonancia de Dewey y nos ofrece una constatación, en el marco de este trabajo, de que las ciencias cognitivas y la danza pueden formar un discurso de conocimiento conjunto en el marco de la somaestética.

3.3. El caso de la danza contemporánea desde la somaestética.

En los temas y formas de la danza contemporánea la unidad de la experiencia estética se manifiesta en proyectos que utilizan una motricidad, tan común y a la vez tan particular, que ensancha su campo técnico hasta considerar que todos los cuerpos, entrenados para ello o no, pueden bailar. En ella conviven el estudio de la calidad de la marcha de Paxton, con el uso conceptual de la acción de Rainer, la espiritualidad holística de Hay o el tremendo ejercicio motriz consciente desde la propiocepción de Brown. Lo que tendrían en común tan diversas

114 Ídem.

115 Ibídem, p. 273.

aproximaciones a la danza es que en todas ellas las técnicas somáticas se utilizan como herramientas para desarrollar una mayor atención a la presencia del cuerpo tanto en la vida como en el arte. Se da así en la danza norteamericana a partir de los años 60 el doble potencial estético que según Shusterman se da en el cuerpo:

Como objeto captado por nuestros sentidos externos, el cuerpo (de otro y aun el propio) puede proporcionar percepciones sensoriales bellas o “representaciones (según la famosa terminología de Kant). Pero está también la experiencia hermosa del propio cuerpo desde dentro: la sensación de bienestar potenciada por la endorfina de un funcionamiento cardiovascular de alto nivel, la conciencia saboreada lentamente de una respiración mejorada, más profunda, la emoción hormigueante de sentir en nuevas partes de la propia columna.¹¹⁶

La danza ha sido estudiada frecuentemente por la fenomenología. Podríamos decir que la dificultad de observar la danza como objeto, y las limitaciones que comporta, hacen que sea más completa y accesible una visión que la considera una manifestación. En la *Encyclopedia of Phenomenology* encontramos una entrada bajo el nombre de danza que recoge brevemente, entre otras, las consideraciones de Edmund Husserl y Merleau-Ponty. Husserl se refiere al cuerpo danzante en una discusión sobre la forma en la que dice que “la aprehensión de un ser humano no es la aprehensión de una mente sujeta a un cuerpo, sino una persona completa, animada hasta el final para que cada momento esté “lleno de alma”¹¹⁷.

Merleau-Ponty usa la danza como ejemplo de un hábito motor adquirido, señalando que aprender a bailar no es cuestión de analizar el movimiento en sus partes componentes, sino de “atrapar” el movimiento de una manera completamente corporal. Cómo esto ocurre no está desarrollado por el autor pero existen dentro de la misma tradición obras como *The Phenomenology of Dance*¹¹⁸, a la que ya hicimos referencia en el apartado sobre la danza como disciplina somática, que ofrece una visión de la forma de la danza apoyada en el carácter somático de la misma. Pensamos que por sus características la propuesta somaestética podría resultar de mucha ayuda en la tarea concreta del estudio de la danza iniciado desde la fenomenología. Siendo la danza un campo que une arte y somática, la somaestética parece a priori un lugar óptimo para hablar de todos aquellos aspectos que la conforman pudiendo ir más allá de su manifestación formal.

La danza ofrece como arte el espacio que Shusterman otorga al cuerpo como lugar de conocimiento de sí y explica que siendo este uno de los aspectos cognitivos de la filosofía “el conocimiento de la dimensión corporal propia no debe ser entonces ignorado”.¹¹⁹ La somaestética “interesada no solamente en la forma o *representación* exterior del cuerpo, sino también en su *experiencia vivida*”¹²⁰ busca, como la danza desde la somática, mejorar la consciencia del cuerpo. Esta consciencia ya no sería la que relacionaba en la filosofía clásica, como hemos visto, sentidos con razón, sino que incluye una esfera más amplia que relaciona consciencia con sensaciones

116 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op. cit., p. 355.

117 Elizabeth A. Behnke and Maureen Connolly. Dance en *Encyclopedia of Phenomenology*, Kluwer Academic Publishers, Alphen aan den Rijn, 1997, p. 129.

118 Maxine Sheets-Johnstone, *The phenomenology of Dance*, Temple University Press, 2015.

119 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op.cit., p. 363.

120 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*, op.cit., p. 80.

corporales, emoción y pensamiento en una difracción de los sentidos de largo alcance que comporta la totalidad de la persona que autorregula en el cuerpo su propia existencia. Como considera Shusterman, trayendo a Nietzsche y Merleau-Ponty, el cuerpo tiene una función muy presente en la obra de ambos autores que “demuestran su centralidad ontológica”. El cuerpo es, según el autor, “el punto focal desde el que nuestro mundo y recíprocamente nosotros mismos somos proyectados constructivamente”.¹²¹ Podríamos concluir que para la danza contemporánea, esta agencia constructiva del cuerpo puede dar cabida desde la somaestética a todas las formas posibles. En los dos siguientes puntos vamos a tratar de observar, como ejemplo, una de estas formas de manera más concreta.

3.3.1. La trayectoria de Trisha Brown. La Judson Dance Theater y Grand Union.

Trisha Brown y otros bailarines de su generación intentaron hacer visibles ciertas cuestiones invisibles acerca de una materia, la del cuerpo, y de su presencia en el mundo. Nacida en Aberdeen, Washington, el 25 de noviembre de 1936, desarrolló su carrera en Nueva York en un ambiente de estrecha colaboración con otros artistas del momento como Yvonne Rainer, Simone Forti o Steve Paxton. Así como, podríamos decir a grandes rasgos, las piezas de Yvonne Rainer versan sobre la comunicación humana a través de leyes físicas o las de Steve Paxton llaman directamente desde el cuerpo al mundo, el trabajo de Brown se volcó durante los años sesenta y setenta en la experimentación de lo físico en movimiento con multiplicidad de implicaciones. Las prácticas de la danza, podemos decir recuperando la idea de Dewey, establecieron un continuo con su entorno político y social.

La formación artística de Brown contempla técnicas de danza moderna y también técnicas somáticas. Fue su generación la primera en establecer fuertes lazos de sostén entre la danza y el campo de la sensopercepción corporal. Brown, explica Sally Banes en *Terpsichore en baskets*, tenía unos conocimientos formativos en técnicas somáticas específicas para el trabajo de la danza que la artista había adquirido a través de su formación en los *San Francisco Dancers' Workshop* de Anna Halprin. Estos talleres, que se establecieron en la década de los cincuenta, sigue explicando Banes, ofrecían un espacio para que los bailarines pudiesen practicar su arte en lo que Halprin consideraba un espacio de libertad. Durante los días que se impartían no había ningún tipo de clases técnicas de danza, que constituían el método de entrenamiento más frecuente hasta ese momento de un bailarín, sino que se experimentaba desde la percepción cinestésica. La intención era, concluye Banes, proporcionar una exploración libre de las capacidades del propio cuerpo desde la atención somática.¹²²

Brown, que había estudiado las técnicas de la danza moderna y la composición derivadas de las enseñanzas de Martha Graham y Louis Horts, exploró con Halprin cuestiones como la del mecanismo de la respiración y la voz, estudió anatomía experiencial, un tipo de improvisación basada en tareas específicas (*tasks*) y consciencia sensorial del entorno.¹²³ A partir de estos

121 Richard Shusterman. *Estética pragmatista*. op.cit., p. 366.

122 Sally Banes. *Terpsichore en baskets*. *Post-modern dance*. Chiron, Paris, 2002, p. 123.

123 Martha Bremser,. *Fifty Contemporary choreographers*. Routledge, London, 1999, pp. 37-42.

conocimientos la artista daría forma a una visión muy personal de la danza que se ve reflejada de manera más o menos directa en sus creaciones. La experimentación con la gravedad, por ejemplo, se tradujo en términos de entrega absoluta a la vivencia del peso en *Primary Accumulation*, trabajo registrado en video en el año 1974. La artista lo explica con estas palabras:

Elegí estar en el suelo para no lidiar con el hecho de que las piernas sirven habitualmente para sostener la mitad superior del cuerpo. Ellas no tienen ciertamente la misma libertad que el torso, los brazos o la cabeza. En posición estirada en el suelo, libero mis piernas y ellas pueden funcionar como las demás partes del cuerpo. Durante toda una fase del trabajo, me sentí extremadamente vulnerable.¹²⁴

Para muchos académicos y críticos en los Estados Unidos, explica Ramsay Burt en su libro *Judson Dance Theater performative traces*, el trabajo de Brown es, de entre su generación, el que parece haber tenido un desarrollo coreográfico más sólido y sostenido en el tiempo.¹²⁵ Nuestra hipótesis es que la base profundamente somática de su movimiento podría haber ofrecido una especie de bajo continuo para tal desarrollo.¹²⁶ Su minuciosa investigación sobre el funcionamiento motor, dice Burt, implicó un refinamiento constante tanto de su cuerpo como medio expresivo como de su aproximación teórica al movimiento, dando nuevas formas de estructurar la danza. Estas palabras de Brown, recogidas en entrevistas con la artista, -la primera con Effie Stephano en 1974 y la segunda con Roselee Goldberg en 1991-, dan cuenta de su implicación en el estudio de las formas en movimiento:

Es muy frustrante tratar el cuerpo humano como material para hacer arte. No tienes la sensación de tener 360 grados de libertad al elegir lo que harás. Estás atrapado en tu humanidad y con los pies en el suelo.¹²⁷

El cuerpo no se mueve con la claridad de la línea o la mecánica que deseo. Bailar es como garabatear, ya sabes, debido a las inconsistencias de la anatomía humana. . . Es el factor de falla humana en la exposición de la forma lo que hace que esta maravilla llamada baile, que es altamente imperfecta desde el principio.¹²⁸

Pero como comentamos al principio, la artista no estaba sola sino que sus inquietudes nacieron en un terreno compartido. Fue en los talleres con Halprin donde Brown coincidió el verano de 1960 con Simone Forty e Yvonne Rainer. La formación en común, junto a las interacciones que

124 Sally Banes. *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*, op. cit., p. 131.

125 Burt Ramsday. *Judson Dance Theater. Performative traces*. Routledge, Londres-Nueva York, 2006, p. 1.

126 "This was one of the very few reviews of Brown's work in the 1960s. Brown had learnt about improvisation as a student at Mills College and during the summer course she took with Ann Halprin in the San Francisco Bay area in 1960. I have already mentioned Forti's story about Brown flying while exploring the properties of a broom. Through working with Halprin, Brown found a way in which somatic and anatomical knowledge could inform the creation of theatre dance. This not only informed the creation of *Trillium* but became a central preoccupation in her work". *Ibidem*, p. 69.

127 "It's very frustrating to deal with the human body as material for making art. You don't have the feeling of having 360 degrees in choosing what you'll do. You're just stuck with your humanness and your feet on the ground". *Ibidem*, p. 145.

128 "The body doesn't move with the clarity of line or mechanics that I wish for. Dancing is like scribbling, you know, because of the inconsistencies of human anatomy... t's the human failure factor in the exposition of form that makes for this marvelous thing called dance, which is highly imperfect from the beginning". *Ídem*.

se dieron más tarde en Nueva York con otros bailarines que también habían asistido a esos mismos talleres, propició la emergencia de nuevas estructuras experimentales en la danza norteamericana como la Judson Dance Theater.¹²⁹ Lo que empezó siendo unas clases de filosofía estética que el compositor John Cage impartía, invitado por el músico y bailarín Robert Dunn, en el estudio del coreógrafo Merce Cunningham acabó dando paso a la formación de un colectivo de artistas que se estableció en un espacio abandonado de una iglesia, la Judson Memorial Church, en el Greenwich Village de Nueva York.¹³⁰

Activo entre 1962 y 1964, el grupo recibió formación continuada tanto de Cage como de Dunn en forma de conferencias. A través de ellas Brown entró en contacto con la filosofía oriental y el existencialismo a la vez que conoció una teoría y práctica de la composición basada en estrategias conceptuales y en una gran atención hacia la métrica y la estructura. Además de este recurso formativo, La Judson Dance Theater también ofrecía un espacio de visibilidad para los trabajos de los artistas que formaban el grupo. Funcionando como una plataforma de pruebas promovida por Dunn, el 5 de marzo de 1962 tendría lugar el primero de los que se llamarían conciertos de danza. En el se presentó, junto a una pieza de Fred Herko, *Three Satie Spoons* una propuesta de Yvonne Rainer en la que bailaba Brown. Esta velada inaugural, explica Banes, recibió críticas en dos medios con gran difusión. Lillian Moore escribió para el *New York Herald Tribune* describiendo el ambiente en el vestíbulo del teatro como una reunión caótica de “tipos beatnik” sórdidos mientras Marcia Marks, en sus impresiones para *Dance Magazine*, se refirió al concierto como un ejemplo de inconformismo sin sentido.¹³¹

No sabemos si a pesar de estas críticas o bien gracias a ellas, los conciertos de danza convocaron a un numeroso público durante los años siguientes, consolidando el espacio de exhibición como un teatro en el que actualmente se siguen mostrando trabajos vinculados al *Movement Research*, un espacio de investigación fundado el año 1978 que recoge la tradición iniciada por la Judson Dance Theater. Trisha Brown se había convertido, a la edad de 26 años, en miembro fundador de uno de los grupos experimentales más célebres de la danza de vanguardia de su momento.¹³² Antes de pasar al análisis de su obra nos gustaría explicar brevemente uno de los proyectos de este colectivo a través del cual puede entenderse los modos y maneras que definirían la nueva dinámica creativa que nacía en la Judson Dance: Grand Union.

Entre los años 1970 y 1976, un grupo de bailarines y coreógrafos, explica Banes, baila la vida cotidiana.¹³³ Practicando la improvisación, rompiendo la idea tradicional de espectáculo y mateniendo sus propuestas siempre como una exploración, los miembros de Grand Union -algunos de los cuales se conocen desde hace ya una década- sostienen una práctica de interrogación en conjunto. Marie Bardet se refiere a ellos al tratar los procesos de desjerarquización de la danza contemporánea ya que las figuras de director y coreógrafo, al contrario que en las compañías de danza moderna, son rotativas y se asumen para cada ocasión en un gesto de gran alcance político.¹³⁴

129 *Ibidem*, p. 163.

130 *Ídem*.

131 Sally Banes. *Democracy's body, Judson Dance Theater, 1962-1964*, pp. 30, 31.

132 Martha Bremser, *Fifty Contemporary choreographers*, op. cit., pp. 37-42.

133 Sally Banes. *Terpsichore en baskets*, op. cit., p. 271.

134 Marie Bardet, *Pensar con mover*, op. cit., p. 104.

El proyecto de Rainer, explica Bardet, *Continuous Project-Altered Daily*, presentado en el Whitney Museum en marzo de 1970 fue la semilla para Grand Union. Con *Continuous Project*, Yvonne Rainer estaba interesada en la creación de una obra que cambiaría entre y durante las representaciones, utilizando para ello diferentes aspectos de la composición coreográfica. Considerando la composición como una acción colectiva en continua transformación, sus propuestas se presentaban como una serie de instalaciones de carácter performático.¹³⁵ Formado por Becky Arnold, Trisha Brown, Douglas Dunn, David Gordon, Nancy Green, Barbara Lloyd, Steve Paxton y la misma Yvonne, Grand Union fue definido por el propio Paxton como un “colectivo teatral democrático y anarquista”.¹³⁶ Brown explica la experiencia de su primera actuación con el grupo en una entrevista con Sally Banes recogida de nuevo en su libro *Terpsichore en baskets*:

Cuando comenzamos a trabajar juntos, solo tres o cuatro miembros del grupo sabían improvisar. Los otros se apoyaban en la pieza de repertorio de Yvonne Rainer *Continuous Project - Altered Daily*. Yo no había aprendido esta pieza y quería improvisar en cada actuación. El enfoque de la página en blanco. La primera vez, en Rutgers, el 6 de noviembre de 1970, trabajé sola porque no quería ni podía usar materiales aprendidos. La soledad que me impuse me incomodaba terriblemente: ellos eran tantos para arrojar almohadas al unísono y yo estaba tan solo mirando. Tuve la suerte de que Steve me sacó de mi *impasse* al preguntarme: "¿Quieres bailar?" Y abrió sus brazos adoptando la posición clásica del hombre en un salón de baile y nos fuimos... durante cinco buenos años.¹³⁷

Grand Union, explica Burt, dejó de existir poco después de la marcha de Brown pero en sus seis años de actividad quedaban reflejadas cuestiones sobre la compleja relación entre el arte de vanguardia y los eventos socio-políticos que tuvieron inicio en la década anterior. Los artistas afines a la Judson Dance Theater hicieron de esa estructura informal un laboratorio en el que las normas sociales pudieran ser sometidas a revisión mediante la práctica del movimiento.¹³⁸ En este sentido, la declaración de Paxton “my dancing is my walking” o el *No Manifesto* de Rainer podrían entenderse no como una negación de la danza, o una oposición a modelos anteriores, sino como un deseo de extensión de la misma danza que responde a una manera de estar en el mundo en el que el cuerpo quiere verse atravesado por los acontecimientos, una reivindicación de la implicación ineludible, como sostiene Shusterman, del cuerpo en la vida. Para concluir este apartado nos gustaría traer las palabras que Jill Johnston, crítica de arte muy activa del momento, utilizó para hablar de la danza de vanguardia con una clara intención política, considerando sus formas, utilizando un concepto de Dewey, como totalmente pertinentes dentro de una tesis de continuidad:

Cada movimiento clandestino es una rebelión contra una autoridad u otra. La escena *underground* de la danza de los años 60 es más que ese asunto natural entre padres e hijos. Los nuevos coreógrafos están invalidando escandalosamente la naturaleza misma de la autoridad. El pensamiento detrás del trabajo va más allá de la democracia adentrándose en la anarquía. Ningún miembro es más destacado que otro. Ningún cuerpo es necesariamente más importante o más hermoso que cualquier otro cuerpo. Ningún movimiento necesariamente más importante o más bello que cualquier otro movimiento.¹³⁹

135 *Ibíd.*, p. 105.

136 *Ibíd.*, p. 107.

137 Sally Banes. *Terpsichore en baskets*, op. cit., P 271.

138 Burt Ramsday. *Judson Dance Theater. Performative traces*, op. cit., p.117.

3.3.2. Análisis de *Accumulation with Talking plus Watermotor* de Trisha Brown.

Desde 1962, dice Martha Bremser refiriéndose a Trisha Brown, “su coreografía ha explorado la interacción del intelecto y el instinto, las paradojas de la lógica y el *non sequitur*, las interpenetraciones del presente y del pasado, las coincidencias de la forma abstracta y la acción mítica y los límites entre la visibilidad y la invisibilidad”.¹⁴⁰ Todo ello bajo la forma danzada. La forma es aquello que es visible y se puede describir mediante la observación de manera sencilla. Pero, ¿se pueden entender las formas de la danza, como propone la somaestética, desde lo que no se ve? La propuesta es que si recuperamos la idea de lo inaparente de Richir, que expusimos brevemente al hablar de la danza como disciplina somática, quizás podamos llegar a entender la forma aparente de la danza como la manifestación de esas cuestiones invisibles que informan desde el fondo. Unas cuestiones que tal y como se vislumbran se desdibujan pero siguen estando presentes como almacén interno de una configuración corporal urdida por una trama espesa y opaca de capas perceptivas. Podríamos decir que la forma en la danza de Brown es la manifestación última de un proceso invisible que se inicia frente a los ojos del espectador en tiempo presente.

Accumulation with Talking plus Watermotor es lo que se ve y también lo que no se ve cuando vemos bailar a Trisha Brown. Es soma. Es una práctica encarnada en un cuerpo que baila que más que un pronunciamiento individual se despliega como una presencia que se ofrece a la experiencia de ser atravesada por el juego que propone. Un cuerpo expandido en múltiples tareas. El mismo título revela su proceso, *Accumulation with Talking plus Watermotor* es en sí misma una acumulación. Suma de dos trabajos anteriores, este solo de Brown del año 1979, explica Ramsday Burt, se compone de material remezclado de sus piezas *Accumulation* (1971) y *Watermotor* (1978) hiladas mediante la acción de hablar. Que el verbo hablar ocupe el lugar central del título es relevante, según el autor, por la interferencia que propone en la acción, por el descentramiento continuo que provoca.¹⁴¹

Lo que vemos durante los aproximadamente once minutos que dura la pieza es a Brown moviéndose mientras habla. La primera representación de este trabajo tuvo lugar en el Oberlin College el 24 de febrero de 1979 y, aunque no hay registro de esa actuación, existe una filmación de la misma con público hecha en el estudio de la artista, en el 541 de Broadway, el 2 de septiembre de 1986. Tras unos títulos de crédito, que intercalan su nombre y el de la pieza con imágenes de sus pies descalzos rebotando levemente y afianzándose en el suelo, empieza empezando. “Start, started, starting to talk while doing this dance...”. Brown empieza describiendo su propia acción mientras inicia la secuencia de *Watermotor* y la abandona, sin dejar de hablar, para iniciar la secuencia de *Accumulation*. El juego que propone está en marcha revelando su proceso, que ya es forma, desde el principio. La intención es mantener funcionando un dispositivo cuya demanda de atención somática es extrema.

139 “Cada movimiento clandestino es una rebelión contra una autoridad u otra. El baile bajo tierra de los años sesenta es más que este asunto natural entre padres e hijos. Los nuevos coreógrafos están invalidando escandalosamente la naturaleza misma de la autoridad. El pensamiento detrás del trabajo va más allá de la democracia en la anarquía. Ningún miembro destacado. Ningún cuerpo necesariamente más importante o más hermoso que cualquier otro cuerpo. Ningún movimiento necesariamente más importante o más hermoso que cualquier otro movimiento”. Jill Johnston, *Marmalade me*, Wesleyan University Press, Londres, 1998, p. 23.

140 Martha Bremser, *Fifty contemporary choreographers*, op. cit., p. 35.

141 Burt Ramsday, *Judson Dance Theater. Performative traces*, op. cit., p.138.

Se trata de un esfuerzo de atención múltiple donde la bailarina se propone un viaje doble: el de la oralidad, intercalando descripciones a tiempo real con la narración de dos historias a las que llama A y B, y el de la fisicalidad, yendo y viniendo entre dos secuencias de material dispar. La frase coreográfica de *Accumulation*, describe Ramsday Burt, consiste en una repetición en bucle que empieza con un gesto, una rotación de muñecas, al que se van añadiendo una serie de movimientos que consisten en “simples rotaciones de las articulaciones que producen movimientos angulares, incluyendo giros mecánicos del pulgar, el antebrazo y la pierna”¹⁴² y que se suman en un procedimiento sencillito: cada vez que aparece un nuevo movimiento la secuencia vuelve a empezar desde el principio, sumando uno, más uno más uno, más uno más uno más uno, hasta sumar todos y completarse entera a los aproximadamente cinco minutos.

Por otro lado, el tono de *Watermotor*, el otro material que mezcla, es radicalmente diferente. Los movimientos, explica también Burt, son suaves y parecen explotar desde el cuerpo de la bailarina de un “modo impredecible, excéntrico y excitante”.¹⁴³ Y es que en *Watermotor* la calidad fluida del movimiento es tal que parece que estemos viendo una improvisación. Pero no lo es. Que la secuencia pueda repetirse lo demuestra. En la versión filmada de *Watermotor* por Babette Mangolte del año 1978, tras el visionado de los cuatro minutos a tiempo real que dura la pieza, se puede volver a ver la totalidad de la secuencia a cámara lenta. La apreciación del viaje del movimiento por el cuerpo de la bailarina es asombroso y solo desde esa habilidad somática altamente refinada la secuencia es reproducible. Brown trabaja cada uno de los impulsos desde el mínimo esfuerzo, como el agua, que no sostiene lo que no flota y acoge lo que se hunde. Uno tras otro se suceden los gestos, sin obstáculos ni interrupciones, abriendo paso a cada pequeña caída de peso y sosteniéndose en cada caída cada vez. El flujo de los movimientos de esta secuencia solo se corta abruptamente en la mezcla de materiales o se ve interferido por el habla que dificulta la realización de los tramos más rápidos.

En medio de todo este desarrollo de la fisicalidad la bailarina cuenta esas dos historias a las que hemos hecho referencia. Cada una de ellas tiene una estructura narrativa simple y lineal, dice Burt, y ambas explican dos ocasiones previas en las que *Accumulation with Talking plus Watermotor* había sido presentada; una con motivo de un concierto de los Grateful Dead y otra cuando Brown fue invitada al instituto de secundaria en el que había estudiado para aceptar un premio.¹⁴⁴ Viajar entre la narración de ambas historias y las dos secuencias requiere de una adaptabilidad del tono que es a la vez una flexibilidad del pensar y el sentir. Un observar un grado de sobreestimulación en el organismo mientras se gestionan racionalmente los recursos para el orden que le permiten seguir componiendo. El compromiso con la acumulación la lleva a momentos a la extenuación, pero todos sus movimientos, incluso los del olvido, son contingentes. En medio de los saltos entre materiales y en la tensión continua por recordar hay una filtración disruptiva del ritmo de un cuerpo que es una reivindicación de la experiencia como proceso constitutivo de forma.

142 Burt Ramsday. *Judson Dance Theater. Performative traces*, op. cit., p.139.

143 Ídem.

144 Ídem.

La atención de Brown aquí nos hace pensar en el concepto de dron del que habla Bonnie Brainbrige, bailarina e investigadora somática en el campo de la danza, para explicar el funcionamiento del sistema nervioso. Para Brainbrige el dron es esa frecuencia constante que existe por debajo del ritmo a la que puede añadirse la melodía. Podemos clarificarla, dice, separándola del ritmo, observando lo que es subyacente al ritmo: “cuando colapsé, lo que pensé que era el dron era en realidad un ritmo - una ansiedad. No lo juzgué, era parte de lo que soy o lo que pensaba que era entonces, parte de mi historia”.¹⁴⁵ Brown utiliza ese continuo prestar atención como bajo continuo, ese prestar atención difractado que intenta abarcar todos los estratos de la acción y, que aún cuando colapsa, le permite estar presente para decir que olvidó y continuar.

¿Cómo la experiencia de recordar, una experiencia que se da de manera general en lo cotidiano, se convierte mediante esta obra en una experiencia significativa? El tono de la atención de la artista atraviesa la duración de la pieza utilizando el recordar para componer. Su tensión en diferente grado y todo gesto y memoria traído desde ese tono articulan de principio a fin el trenzado de las dos piezas que combina con el habla. Sus movimientos son lugares concretos y sus acciones precisas. Mover, recordar, recuperar, olvidar, volver se integran en un plan que tiende por cuenta propia hacia su cumplimiento en un trabajo de danza que genera una situación que no hace distinción entre los medios y los fines. Buscando desplegar varias habilidades de manera simultánea en un intento de eludir la automatización y provocando la emergencia de otras articulaciones del discurso bailado, la danza de Brown tiene la capacidad para la percepción estética en lo concreto cotidiano. “Se aplaude mucho la maravilla de la apreciación y la gloria de la belleza trascendente del arte, sin tener en cuenta la capacidad para la percepción estética en lo concreto” dice Dewey.¹⁴⁶ La danza de Trisha, podemos decir, tiene esa capacidad para la percepción estética que puede observarse desde la somaestética. Siendo la atención un movimiento previo a la danza *Accumulation with Talking plus Watermotor* es bailar sin cesar.

El acto de recordar para Brown es expresivo porque modela y administra las condiciones en las que ese recuerdo se da frente a la audiencia. La vulnerabilidad, de la que hablaba la artista en una entrevista con Marianne Golberg acerca de sus coreografías minimalistas de los años 70, está presente y subrayada en este experimento por esa acción continua de traer a la memoria. Porque en ese evocar cabe la distorsión, el olvido y frecuentemente se puede fallar. Trisha habla de la emoción que le despierta el tratar con la exactitud: “Objetividad en movimiento... Recuerdo sentir emoción y conmoción interna mientras realizaba esas primeras piezas deductivas, sistematizadas y retenidas”.¹⁴⁷ Que la intención de su movimiento no sea expresiva no quiere decir que lo que compone con él carezca de emoción. En la introducción al libro *Judson Dance Theater performative traces* de Ramsday Burt encontramos estas palabras de Sontag hablando de la concepción poética de Valéry. El poeta, dice Sontag, define el poema como una máquina cuya función es crear un sentimiento poético, no quiere expresar una emoción, sino que es un método para crearla. Y lo mismo ocurriría, según la autora, con la danza: “El punto de vista de que la danza no expresa emoción no significa, por supuesto, que esté en contra de la emoción”.¹⁴⁸

145 Bonnie Brainbrige Cohen *Sensing, feeling, and action*. Contact Editions, Northampton, 1994, p. 178.

146 El arte como experiencia. John Dewey. *El arte como experiencia*, op. cit., p. 11.

147 Burt Ramsday. *Judson Dance Theater. Performative traces*, op. cit., p.5.

148 “The view that dance should not express emotion does not, of course, mean to be against emotion”, Ídem.

El bailarín, en el caso de la danza de Brown, así como no mantiene una relación directa con la emoción no mantiene tampoco una relación tan estrecha o determinante con el espacio como la que se da en otras formas de danza. Su aproximación a la danza no es formal en el modo clásico que coloca figuras en lugares de la escena. Así como tampoco es expresiva en relación a la danza moderna en su deseo de encarnar sentimiento y emoción. Y es aquí donde la somaestética nos proporciona otra clave de acceso. Lo que prima en la danza de Trisha es la atención a las dinámicas particulares del movimiento. Lo cinestésico pasa antes de que la mirada del observador pueda ser considerada. Hay una presencia volcada hacia dentro que se mantiene a la vez en el espacio y que consigue en la bailarina un estado de presencia viva. La escucha del cuerpo en su profundidad, su vivencia, es directamente proporcional a la exterioridad de la forma que genera, convirtiendo su apreciación somática en estética. El bailarín se ve a sí mismo antes de que el público pueda verlo y desde sí mismo va al encuentro del otro y de lo otro. Una escucha de lo que se mueve por debajo amplía también lo que se percibe alrededor de la piel. Antes de generar una forma, describe Hubert Godard,

Trisha Brown considera no solo que el bailarín debe dejarse tocar por su propio gesto, tocando de este modo al espectador, sino que, a cambio, la presencia del espectador y del medio puede influenciar y modificar la representación. el bailarín se deja tocar por su propio gesto, tocando de este modo al espectador, sino también que, a cambio, la presencia del espectador y del medio puede influenciar y modificar la representación.¹⁴⁹

Y ahí se encuentra con el público. La vulnerabilidad de Brown durante toda la ejecución genera una emoción en sí misma capaz de crear una resonancia en la audiencia. El proceso que se da en la bailarina en el momento de bailar es tan íntimo pero a la vez tan visible que ocurre de manera simultánea en Brown y en quien la mira. *Accumulation with Talking plus Watermotor* se compone así desde una capacidad sensible que entra en tensión con la propia percepción de la artista y la del público creando resonancias. Si con el sentir se vibra y con el percibir se observa, entre ambas acciones existe un lugar de comunicación en el medio, donde se da la experiencia del arte, donde conviven espectador y cuerpo que danza. Un lugar de “subjetividad flexible”, como la llama llama Suely Rolnik, a esa capacidad de dosificar las capacidades perceptivas y sensibles en un acto que se da desde la vulnerabilidad.¹⁵⁰ Bardet lo explica de este modo:

La vulnerabilidad sería entonces una vertiente esencial de la estética como aisthesis, en este sentido primero al cual se opone la an-esthésie, como vulnerabilidad sensible al mundo y a los otros (...) con ella (con la vulnerabilidad) el otro es una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que pulsan nuestra textura sensible, volviéndose así parte de nosotros mismos. Aquí se disuelven las figuras del sujeto y del objeto y, con ellas, aquello que separa el cuerpo del mundo.¹⁵¹

Sin buscar la representación, la presencia misma de la imposibilidad encarnada en el cuerpo de Brown consigue emocionar. El “fracaso” que supone no poder llevar a cabo de manera fluida la

149 Hubert Godard. “El gesto y su percepción” en *Estudis Escènics. Quaderns de dansa*, nº32. Institut del Teatre, Barcelona, 2007, p. 342.

150 Suely Rolnik “Geopolítica del rufián (o del chuleo o del cafishio)”
http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH011a/801bf971.dir/r67_05nota.pdf. p. 3.

151 Marie Bardet. *Pensar con mover*, op. cit., p. 97.

danza de *Watermotor*, la secuencia matemática de *Accumulation* o no poder explicar las historias que narra sin lagunas ni pérdidas supone el éxito comunicativo de su ejercicio. Su propuesta encajaría en la concepción de la danza de vanguardia de los años 60 y 70 que describe Delaney McDonough en su tesis doctoral *Aesthetic of Failure: Authenticity, Effort and Imperfection in American Contemporary Dance*:

El trabajo que incluye la estética del fracaso requiere que los bailarines accedan al esfuerzo honesto y eliminen el artificio. Como resultado de la autenticidad performativa del bailarín, los espectadores experimentan potencialmente una catarsis más profunda que en las actuaciones convencionales. Emplear la estética del fracaso exige que los bailarines estén realmente asumiendo riesgos, exponiendo la vulnerabilidad, conjurando sensaciones físicas indeseables o interpretando lo no bello.¹⁵²

Brown se sitúa en la dificultad y hace visible lo que emerge al ponerse en ese lugar. Su danza no sería un punto de vista, como decía John Martin de la danza moderna, sino la asunción de una posición, el decidir una manera de estar y llevar esa decisión hasta sus últimas consecuencias más acorde con el arte desde el soma que propone el desarrollo de la estética pragmatista. La voluntad no es en ningún caso la de expresar sentimientos desde el cuerpo, la emergencia del sentimiento se da de manera indirecta, como ya dijimos, y a través de la tarea extrema de la remezcla surge y compone al mismo nivel que la forma y su dinámica. Colocándose en ese lugar de máxima demanda sensoperceptiva, Brown consigue manifestar las estructuras profundas que sostienen los sentimientos que produce la experiencia de su dispositivo. Su forma es totalmente afín a la intención de mostrar el proceso y, de la misma manera en que James y Dewey trazaban esa conexión entre corazón y mente, Brown la compone tratando de llevar a cabo la imposibilidad que se propone y gestionando a la vez la emoción que se da sobre la marcha ante tal imposibilidad. La relación entre emotividad y memoria se construye mediante la atención a estímulos múltiples en una, podemos decir, meta-atención que atiende a la vez a la sensación y a la percepción consciente de la emoción que esa sensación genera.

Lo que en última instancia conmueve de *Accumulation with Talking plus Watermor* es la apreciación de esa relación íntima de la artista con la acción y su afectación, la oportunidad que ofrece de ver a un organismo realizando una acción, la de recordar, y pensando y sintiendo acerca de esa decisión. De algún modo, es como si la espesura de la escucha que la artista maneja entre percepción y acción, escucha y gesto, fuese visible en una composición en el espacio y el tiempo que es a la vez una construcción efectuada sobre posiciones y sensaciones que se consigue trabajando simultáneamente con movimientos visibles y aquellos invisibles que se dan en los procesos perceptivos y cognitivos:

152 "Work that includes the aesthetic of failure requires dancers to access honest effort and eliminate artifice. As a result of dancer's performative authenticity, viewers potentially experience a deeper catharsis than in conventional performance. Employing the aesthetic of failure demands that dancers are truly taking risks, exposing vulnerability, conjuring undesirable physical sensations, or performing the unbeautiful". Delaney McDonough. "The Aesthetic of Failure: Authenticity, Effort, and Imperfection in American Contemporary Dance" (2013). *Honors Theses*. Paper 710. <http://digitalcommons.colby.edu/honorstheses/710>

La superficie sensible de las cosas no es nunca meramente una superficie (...) El proceso no se detiene con la incorporación de otras cualidades sensibles que dan profundidad de significado a la superficie. Nada de lo que el hombre ha alcanzado con el más alto vuelo del pensamiento o ha penetrado por una intuición, es tal que no pueda llegar a ser el corazón y el núcleo de los sentidos.¹⁵³

153 John Dewey. *El arte como experiencia*, op cit., p. 34.

Conclusiones

En este trabajo hemos visto cómo la estética pragmatista de John Dewey, al darse en el marco de una filosofía que pone en el centro la experiencia humana, puede ser de utilidad para el estudio de la danza. Con esa finalidad, y por considerarlas de más alcance para entender la especificidad de la danza contemporánea, hemos desarrollado de entre su teoría tres cuestiones que destacan por su importancia en la expresión bailada: el cuerpo como lugar de la experiencia, por darse la danza desde y hacia él, la tesis de continuidad, por ser el mismo cuerpo que baila un cuerpo que también vive en relación a su ambiente y la imposibilidad de separar el cuerpo que baila de la experiencia vital del sujeto, y la transmisión en la resonancia, que intenta entender como se genera y se transmite la forma artística.

Se ha planteado a continuación, siguiendo la idea del arte como experiencia, cómo la danza pone de manera particular el cuerpo en el centro de su actividad creativa, pedagógica e investigativa por ser en los cuerpos donde se dan los procesos sensoriales, emotivos y cognitivos que se hayan presentes en la generalidad de la vida y también de manera concreta en la vivencia del arte que trata del movimiento. En relación tanto a la teoría estética como a la danza hemos visto cómo la aparición a principio del siglo XX de las más tarde llamadas técnicas somáticas generaron unos conocimientos del cuerpo y desde el cuerpo relacionados con la cinestesia y la propiocepción que después han sido y continúan siendo transversales entre disciplinas.

Con la intención de ir desgranando el camino que lleva desde la teoría estética de John Dewey hasta la somaestética de Richard Shusterman, hemos explicado qué es la somática y cuál ha sido su relación con los campos del pensamiento, la educación y la danza hasta ver cómo las técnicas somáticas devienen la base del entrenamiento del bailarín en la danza contemporánea. Hemos visto también, en relación a este punto, cómo la consideración del cuerpo como lugar de la experiencia desarrollado por la somaestética a partir de la estética pragmatista establece de un modo más completo el papel de este como herramienta ineludible y fundamental tanto en la vida como en el arte.

En relación a ese papel central también hemos podido observar la pertinencia del uso del término soma como concepto que considera más dimensiones del cuerpo vivo. En primer lugar como propuesta de superación del dualismo cuerpo-mente presente aún en la enunciación del pragmatismo clásico y después como adecuado para la somaestética por su vocación de observar el cuerpo en todas sus implicaciones de la manera más amplia posible. Esta conformación compleja da lugar a tres dimensiones diferenciadas pero interrelacionadas de la somaestética: la somaestética analítica, para estudiar la implicación del cuerpo en la generación de conocimiento y la construcción de realidad, la somaestética pragmática, como proposición de métodos experienciales desde la somática que puedan aportar una mejora en el sistema perceptivo, y la somaestética práctica donde tienen cabida aquellas disciplinas que se basan en aspectos somáticos para desarrollar sus propuestas. Hemos podido ver así la manera en que la propuesta somaestética como teoría de la experiencia recoge elementos del pragmatismo y la somática para desarrollarlos con mayor profundidad estableciendo conexiones y múltiples referencias mutuas.

Planteado este carácter multidisciplinar de la somaestética hemos desarrollado el concepto de resonancia. Si bien en el planteamiento inicial del trabajo no había contemplado este punto, hemos llegado a él tanto a través de la teoría estética como del estudio de la danza como disciplina somática. Hemos visto como a partir del pensamiento pragmatista clásico la somaestética construye una teoría de la cognición afectiva donde reconoce las dimensiones afectivas de la acción humana. Siendo la danza acción, el marco potencial de la somaestética nos ha dado lugar para estudiar como estas dimensiones afectivas se han investigado en la ciencia cognitiva en relación a la percepción de las formas de la danza en el modelo neuronal de Damasio que afirma las intuiciones de Dewey al hablar de la resonancia como operación básica para componer y aprehender cuestiones en la experiencia estética.

Siendo la pregunta sobre el cuerpo central en la danza contemporánea hemos visto cómo la colaboración entre disciplinas, tal y como la somaestética propone, puede ofrecer un campo de investigación interdisciplinar que por su conexión entre teoría y praxis en diferentes ámbitos como la ciencia cognitiva, el arte y el pensamiento puede ofrecer un marco muy amplio y adaptable para tratar temas de la danza. Tomando todo esto en consideración hemos visto como la danza puede ser reconocida, tanto en la cultura como en la ciencia, como generadora de conocimiento y saberes específicos en relación a como el cuerpo está en el mundo e interactúa con él.

Desde nuestra perspectiva también consideramos importante poder haber observado aspectos formales de la danza en relación a las cuestiones invisibles de las técnicas somáticas, otorgándoles un lugar como herramienta, o como plataforma de observación, en el análisis del caso práctico de la danza contemporánea. En este sentido nuestro análisis podría aportar la posibilidad de considerar la somaestética como un campo de potencial desarrollo para hablar del arte del movimiento, sus procesos y sus formas en un despliegue volumétrico de facetas que a veces se superponen en grados de profundidad, componiendo un caleidoscopio donde la información somática se ve difractada para concebir una danza.

Bibliografía consultada

ADSHEAD, Janet. *Dance analysis. Theory and practice*. Dance Books Ltd, Londres, 1988.

ALEXANDER, F. Matthias. *El uso de sí mismo*. Urano, Barcelona, 1995.

ALEXANDER, F. Matthias. *La técnica Alexander*. Paidós, Cuerpo y salud, Barcelona, 1995.

BANES, Sally. *Democracy's body. Judson Dance Theater 1962-1964*. Duke University Press, Durham and London, 1993.

BANES, Sally. *Terpsichore en baskets. Post-modern dance*. Chiron, Paris, 2002.

BARDET, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus, Buenos Aires, 2012.

BEAUQUEL, Julia. *Esthétique de la danse*. Presses Universitaires de Rennes, Rennes, Campus de la Harpe, 2015.

BEHNKE, Elizabeth A., CONNOLLY, Maureen. *Encyclopedia of Phenomenology*, Kluwer Academic Publishers, Alphen aan den Rijn, 1997.

BERGSON, Henri. *El pensamiento y lo moviente*. Cactus, Buenos Aires, 2013.

BRAINBRIDGE COHEN, Bonnie. *Sensing, feeling, and action*. Contact Editions, Northampton, 1994.

BREMSER, Martha. *Fifty contemporary choreographers*. Routledge, Londres, 1999.

CARTER, Alexandra. *Rethinking dance history. A reader*. Routledge, Londres, 2004.

COHEN, Selma Jean. *The modern dance. Seven statements of belief*. Wesleyan University Press, Middletown, 1965. p. 87.

CURTIS L., Carter. *Somaesthetics and Dance*. Marquette University, Milwaukee, 2015
Disponible en línea en:
https://epublications.marquette.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1562&context=phil_fac
[consultado: mayo 2018]

DEWEY, John. *El arte como experiencia*. Paidós Estética, Barcelona, 2008.

DILS, Ann, COOPER, Ann. *Moving history/ Dancing cultures. A dance history reader*. Wesleyan University Press, Middletown, 2001.

ELSWORTH TODD, Mabel. *The thinking body*. Dance Horizons, Brooklin, 1975.

GINOT, Isabelle. Entretien avec Trisha Brown: En ce temps-là l'utopie..." (pp. 107-111), en *Danse et utopie, Mobiles 1*, ed. l'Harmattan, Paris, 1999.

GODARD, Hubert. "El gesto y su percepción" en *Estudis Escènics. Quaderns de dansa*, n°32. Institut del Teatre, Barcelona, 2007.

GOLDBERG, Roselee. "Performance: The art of notation" en *Studio International* magazine, n.º 192, julio/agosto, 1976.

disponible en línea en:

<http://performa-arts.org/magazine/entry/tonight-the-languages-of-dance-performance-the-art-of-notation> [consultado: mayo 2018]

JOHNSTON, Jill. *Marmalade me*, Wesleyan University Press, Londres, 1998.

LEPECKI, André. *Dance documents of contemporary art*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2012.

LEPECKI, André. *Of the presence of the body*. Essays on dance and performance theory. Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 2004.

MANGIONE, Martha. "The origins and evolution of somatics: interviews with five significant contributors to the field", Tesis Doctoral. The Ohio State University, 1993.

Disponible en línea:

<http://www.wellnesscke.net/downloadables/THEDANCEOFSOMATICMOVEMENTPart1Blind.pdf> [consultado: mayo 2018]

McDONOUGH, Delaney. *The Aesthetic of Failure: Authenticity, Effort, and Imperfection in American Contemporary Dance* (2013). Honor Theses. Paper 710.

disponible en línea:

<http://digitalcommons.colby.edu/honortheses/710> [consultado: mayo 2018]

PASHMAN, Susan. "Feeling is movement: Damasio's neural model of dance expression" (pp. 258-273), en *Dance Research*, volume 35.2, Edinburgh University Press, 2017.

RAMSAY, Burt. *Judson Dance Theater. Performative traces*. Routledge, Londres-Nueva York, 2006.

RICHIR, Marc. *El cuerpo (seguido de La verdad de la apariencia)*. Logaritmo amarillo, Brumaria, Madrid, 2015.

ROLNIK, Suely. “Geopolítica del rufián (o del chuleo o del cafishio)” uely Rolnik “Geopolítica del rufián (o del chuleo o del cafishio)”.

Disponible en línea:

http://70.32.114.117/gsd/collect/revista/index/assoc/HASH011a/801bf971.dir/r67_05nota.pdf. p. 3.
[consultado: mayo 2018]

ROSS, Janice. *Anna Halprin: Experience as Dance*. University of California Press, Berkeley, Los Ángeles, Londres, 2009.

SINI, Carlo. *El pragmatismo*. Akal, Madrid, 1999.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The Phenomenology of Dance*. Temple University Press, Philadelphia, 2015.

SHUSTERMAN, Richard. *Estética pragmatista. Viviendo la belleza, repensando el arte*. Idea Books, Barcelona, 2002.

SHUSTERMAN, Richard. “Affective Cognition: From Pragmatism to Somaesthetics” en *Intellectica*, n.º 60 Pragmatisme(s) et sciences cognitives. p. 50

SHUSTERMAN, Richard. *Surface and Depth: Dialectics of Criticism and Culture*. Cornell University Press, Ithaca, 2002.

SHUSTERMAN, Richard. *Thinking through the Body: Essays in Somaesthetics*. Cambridge University Press, Cambridge, 2012.

